TOME VIII. N° 4. 1er NOVEMBRE 1954.

LES LETTRES ROMANES

SOMMAIRE

ARTICLES.

G. MONTAGNA. En relisant Charles d'Orléans . . 303

R. POUILLIART. « Tentation », une nouvelle de Paul Bourget 329

NOTES.

A. KIES. Stylistique nouvelle et études baroquistes. 354

TEXTES.

Un tableau de l'Espagne de la fin du XVIe siècle. Texte de Jean LHERMITE, publié par J.-P. DEVOS. — IV. *Gouvernement, justice et administration* . 362

LES LIVRES.

R. LARRIEU et R. THOMAS. Histoire illustrée de la littérature espagnole (*P. Groult*), p. 372. — H. A. HATZFELD. Literature trough Art, A new approach to French Literature (*B. Beguin*),

(*Voir suite au verso*)

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

p. 373. — J. G. Krafft. Essai sur l'esthétique de la prose (*B. Beguin*), p. 375. — Estudios dedicados a Menéndez Pidal, t. III (*P. Groult*), p. 376. — Ibn Hazm. El Collar de la Paloma. Trad. p. E. García Gómez (*P. Groult*), p. 380. — Gace Brulé, trouvère champenois. Ed. p. H. Petersen Dyggve (*O. Jodogne*), p. 383. — L. de Matos. Les Portugais en France au xvi[e] siècle (*R. Ricard*), p. 384. — M. Lépée. Sainte Thérèse mystique (*A. Vermeylen*), p. 386. — A. di Pietro. Il « Gierusalemme » nella storia della poesia tassiana (*G. Montagna*), p. 387. — M. R. Alonso. El poema de Viana (*P. Groult*), p. 388. — R. Dollot. Autour de Stendhal (*L. Gabriel*), p. 390. — A. Henry. Langage et poésie chez Paul Valéry (*J. Hanse*), p. 395. — R. Risi. Vincenzo Cardarelli prosatore e poeta (*A.* et *J. Garzya*), p. 397.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES, p. 399-403.

(*A. Garzya, A. Goosse, P. Groult, O. Jodogne, J. Nokerman*). *Yearbook of Comparative and General Literature.* — *Les quatre sœurs qui furent reines.* — *Le Jeu de saint Nicolas.* — Rutebeuf. — Jean de Mandeville. — Froissart. — Les établissements français d'outre-mer. — *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento.* — Semana de Bello en Caracas. — Lettres inédites de Vigny.

En relisant Charles d'Orléans

« Un exemple de vie manquée, sans la poésie », dit Albert Pauphilet [1] de Charles d'Orléans, en songeant sans doute à ses années de captivité, qui le contraignirent à l'inactivité dans le domaine politique et militaire et ne rendirent à son pays et à sa famille qu'un homme vieilli, incapable de jouer aucun rôle important. Trop longue, son absence l'avait coupé de tout contact avec son monde.

Mais Charles d'Orléans était-il vraiment né pour l'action ? N'est-ce pas la poésie qui était sa vocation la plus intime et ne devrait-on pas alors parler plutôt d'une vie réussie ? Car la captivité d'abord, la fatigue et le sentiment d'avoir été mis à l'écart ensuite, l'inclinèrent à la contemplation, au rêve, et le détournèrent de l'action, pour laquelle il avait peut-être peu d'aptitudes, en dépit du destin qui l'avait voulu parmi les plus grands du royaume.

Né en des temps particulièrement difficiles et troublés qui engagent en premier lieu les hommes du rang le plus élevé, on pourrait estimer que sa malheureuse captivité eut le mérite de l'habituer à la méditation et à la lecture, en lui enlevant toute possibilité de réussite en dehors de la littérature.

Les critiques qui ont étudié son œuvre n'ont pu résister à la tentation de la « biographiser », c'est-à-dire d'en souligner surtout la valeur autobiographique, au détriment de sa valeur poétique [2]. C'est évidemment toujours le chemin le plus facile, mais ici il était particulièrement tentant, vu le cas hors série du duc d'Orléans : sa naissance de sang royal ;

1. A. Pauphilet, *Poètes et romanciers du Moyen Age* (Paris, N.R.F., 1953), p. 719.

2. Les histoires de la littérature se bornent à indiquer les principaux thèmes de ses poésies et, généralement, à citer quelques rondeaux.

son adolescence marquée par l'assassinat de son père ; les exploits du jeune chef partisan et du combattant d'Azincourt ; l'auréole de malheur qui environne le prisonnier des Anglais ; son amour aussi pour une dame lointaine, qui fait de lui un nouveau Jaufré Rudel, et enfin sa vie de « vieil enfant » à Blois, dans une atmosphère de conte de fées.

Mais en voulant expliquer la poésie par la vie du poète, on est tombé dans l'exagération, et l'on s'est même servi de la poésie comme d'un document pour reconstituer l'histoire. Et comme dans sa poésie on n'a rien trouvé (on l'a cru du moins) qui répondît aux grands idéaux qui auraient dû inspirer un prince de la Maison de France, à une époque tragique pour sa patrie, on a fini par condamner le poète, alors qu'il n'eût fallu, tout au plus, condamner que le prince. Gustave Lanson, par exemple, ne reconnaît à Charles d'Orléans que le don du style[1]. Après avoir écrit avec raison : « Il renouvelle ces thèmes usés, à force de grâce imprévue, d'images fraîches ; ce que tout le monde a dit depuis trois siècles, il le dit, mais comme personne », il cède à une sorte d'indignation patriotique, finissant par formuler un jugement moral, mais non pas esthétique : « Dans le soupir du prisonnier qui se voudrait chez lui, en sa douce France, bien à l'aise, je ne puis reconnaître un accent de patriotisme. Il n'a pas plus de sentiment national que de véritable amour. Charles d'Orléans passa la première moitié de sa vie à chanter sa dame et la seconde à se moquer des dames. Je l'aime mieux dans ce second rôle : il est plus sincère... » Et continuant sur ce ton, Lanson le traite d'épicurien égoïste, tandis que le lecteur reste en droit de se demander ce que tout cela a à voir avec la poésie.

Pierre Champion, qui n'aurait pas consacré tant de soins et de temps à ce poète s'il ne l'avait aimé, tombe dans la même erreur, qu'il corrige cependant ensuite en partie. Dans sa remarquable *Histoire Poétique du XVe siècle,* il souligne, lui aussi, le caractère autobiographique de la poésie de Charles d'Orléans : « Sa vie fut la matière de tant de petites pièces que le poète disposera harmonieusement ; et il marquera

1. *Histoire de la littérature française.*

leur chronologie sentimentale par les fêtes de la Saint-Valentin, ou celles de mai. » Puis il s'étonne que le tragique fasse défaut dans la poésie d'un homme dont la vie fut pleine de tragédies. Il trouve blâmables les espoirs que Charles d'Orléans avait fondés sur le duc de Bourgogne, dont il aurait dû plutôt haïr la lignée sans distinction de personnes. Il lui reproche presque de ne pas incarner le personnage héroïque en lequel le peuple français l'avait transformé, « fidèle à l'infortune et toujours frémissant à l'idée de l'injustice ». Il s'indigne surtout de ne trouver aucune allusion à Jeanne d'Arc, la libératrice d'Orléans. Oubli scandaleux à ses yeux ; même un Villon s'est souvenu d'elle ! Conclusion : du talent, oui ; du caractère, non : « une tare d'une incroyable laideur ».

En somme, on voulait à tout prix un Tyrtée de la guerre de Cent Ans et on ne peut se résigner à ne trouver qu'un délicat alexandrin.

Or, que Charles d'Orléans ait ou non ressenti les tragédies de sa vie, c'est un problème qui intéresse ses biographes mais qui n'aide en rien à un examen critique de sa poésie. Si l'on veut absolument qu'il s'agisse de biographie, que ce soit celle de la poésie lyrique française, et précisément celle de son adolescence.



En France, le xve siècle achève plutôt une culture qu'il ne la renouvelle : la poésie lyrique ainsi continue celle qui l'a précédée. Comme la poésie italienne, mais de façon plus marquée à cause de la forte personnalité de ses poètes « populaires », la poésie française prend, dès le début, deux chemins : celui de l'amour spiritualisé, de la galanterie et des subtilités aristocratiques, et celui du réalisme bourgeois, souvent brutal, qui touche à la satire et ne s'arrête pas devant l'obscénité. Ce courant de poésie populaire[1] nous conduit à Villon en passant par Rutebeuf. L'autre, partant de formes et de thèmes provençaux, nous conduit, à travers toute une chaîne d'auteurs, à Charles d'Orléans.

1. Populaire, au sens que chacun comprend aujourd'hui.

Cette poésie reflète la mentalité et les coutumes de la classe féodale : importance du serment, culte (tout au moins formel) de la femme, respect de la chevalerie et de son code d'honneur. L'amour courtois, on le sait, est né dans une société imprégnée de christianisme, mais on a fait remarquer aussi que le désir insatisfait est à sa base. Thème essentiel des troubadours, il atteint à l'extrême tension chez les poètes italiens du *dolce stil novo*. Mais en Italie, après que Dante eût sanctifié Béatrice, Pétrarque hésite, car il humanise sa Laure tout en l'idéalisant, et la Renaissance amène, c'était naturel, un retour victorieux de la sensualité.

En France, au contraire, où la tradition médiévale est plus tenace, l'esprit se renouvelle dans le cadre ancien. C'est ainsi que le *Roman de la Rose* demeura en vogue durant au moins deux siècles, et devint le code de la vie aristocratique, où l'amour est élevé à la dignité d'un rite. Mais, ainsi qu'on l'a noté, ce poème a deux faces, qui reflètent le caractère différent de ses deux auteurs : l'idéalisme ingénu de Guillaume de Lorris, le scepticisme malicieux et la sensualité de Jean de Meung. Or Jean de Meung fait en quelque sorte passer sa contrebande sous le couvert de l'amour courtois. Il prend, par exemple, la défense de l'amour charnel et condamne la virginité, mais au nom du commandement divin qui nous impose de perpétuer l'espèce. Aussi menace-t-il des peines infernales ceux qui refusent de se soumettre à la nature et à l'amour. De sorte que la société du XIVe et du XVe siècle ne garde de l'idéal courtois que les formes extérieures et ne met à son service que les vertus qui s'appellent Plaisir, Gaieté, Loisir, Beauté, Richesse, etc. Une telle conception, toute vidée d'éléments mystiques, se ramène à un code de savoir-vivre mondain. L'amour, ou plutôt la galanterie, fournira des sujets pour jeux de société et s'entourera de symboles et de conventions : langage des fleurs, des couleurs et des pierres précieuses. La poésie courtoise respira cette atmosphère, s'abreuva à ces sources, adopta les personnages du *Roman de la Rose* et refléta les mœurs du temps. Si elle ne fit pas mieux, c'est que le XIVe et le XVe siècle ne sont guère riches en poètes. Ceux-ci, il faut les chercher chez les prosateurs plutôt que chez les auteurs de ballades et de chansons que cette époque nous a abondamment

léguées. Ainsi Froissart dont les chroniques ont gardé une vie poétique, tandis que ses poèmes sont morts aujourd'hui, si tant est qu'ils aient jamais vécu. Les arts figuratifs qui fleurissent à ce moment ont connu l'amour du détail, mais ces détails, qui dans un tableau nous ravissent, se ramènent dans la littérature à une aride énumération. Il ne faudrait cependant pas attribuer la décadence de la poésie à une influence de la peinture. Le fait est plutôt que le poète énumère quand il n'est pas poète : les catalogues suppléent à l'inspiration, même parfois chez les grands poètes.

La France de la guerre de Cent Ans n'a eu que deux poètes : Charles d'Orléans et François Villon ; un prince et un vagabond. Les autres, à part quelques accents heureux, ne furent que des rimeurs, qui durent leur succès à la mode littéraire ; s'ils méritent aujourd'hui d'être sauvés de l'oubli, c'est qu'ils furent ou les précurseurs ou les compagnons de route des deux autres.



La muse de Charles d'Orléans, ceci soit dit sans vouloir en diminuer la valeur, est la facilité. Elle improvise, mais en s'appuyant sur une admirable vivacité de représentation, sur le goût de l'image, sur un sens inné de la langue, sur la modération aristocratique des manières. Toutes choses, il est vrai, qui sont des dons naturels, mais qui tiennent aussi à l'excellente éducation que reçut le poète, car ce n'est pas pour rien que la douce Valentine, qui avait apporté de Milan des soucis d'humaniste, choisit soigneusement les précepteurs de ses enfants.

La prédilection de Charles d'Orléans pour les compositions telles que les rondeaux, ballades et chansons, qui soulignent leur leitmotiv dans un refrain, ne témoigne pas seulement de son respect de la tradition, mais d'une façon de créer qui devait répondre à la tournure de son esprit. Il s'agit, si on ose dire, d'une limitation paresseuse de l'étendue de son rêve. Toutes ses poésies sont axées sur un vers répété, qui est normalement le plus appuyé ou le plus harmonieux. On a l'impression que celui-ci s'est présenté le premier à son esprit, dans quelque soudaine illumination, et que le poème

s'est construit petit à petit sur ce vers, par une série d'intuitions, souvent heureuses. Que cette illumination ait jailli d'un état d'âme, d'une lecture, d'un dicton populaire ou d'un banal événement, cela n'amoindrit en rien le poète. Au contraire, cela prouve qu'il était doué d'un don précieux : celui de transformer une réalité quelconque en poésie.

Un poète facile n'est jamais un révolutionnaire, parce que sa facilité même le pousse à s'insérer dans la tradition, à en accepter le climat et les formes, en un mot, à la continuer. Dans le cas de Charles d'Orléans, son rang princier et la société qui l'entoure ont une importance prédominante. Dans son milieu, l'amour courtois n'est pas seulement une tradition littéraire, mais un code de vie et le *Roman de la Rose* est l'encyclopédie du gentilhomme. Des poètes qui l'ont précédé Charles d'Orléans hérite le goût pour les compositions à schéma rigide, leur ambiance aussi, dirions-nous, plus encore que leurs sujets. Il apporte d'abord sa contribution au poème narratif, si apprécié de ses contemporains, avec la *Retenue d'Amours* et le *Songe en Complainte*, qui ne sont guère plus qu'un jeu. La *Retenue d'Amours* est une œuvre allégorique, d'environ 400 vers, dans le cadre habituel suggéré par le *Roman de la Rose*. Ses personnages sont ceux qu'on rencontre toujours dans de semblables compositions : Enfance, Soing, Merencolie, Jeunesse, Aage, Dame Nature, etc. La trame, elle non plus, n'a rien d'original : Jeunesse — et cela, naturellement, un jour de la Saint-Valentin — guide le poète à la cour du roi Amours. Là se trouvent, avec Vénus et Cupido, Compaignie, Bel Accueil, Plaisance, Plaisant Beauté, Penser, Bonne-Foy et Loyaulté. Grâce à l'intervention de Beauté, le poète est accueilli dans la société des serviteurs d'Amours. Suit la copie de la « lettre de retenue » — de nos jours, on dirait du contrat d'emploi — rédigée dans le style des décrets des Cours d'Amours :

Dieu Cupido et Venus la Deesse,
Ayans povair sur Mondaine Liesse,
Salus de cueur, par nostre grant humblesse,
A tous amans.
Savoir faisons que le duc d'Orlians,
Nommé Charles, a present jeune d'ans,
Nous retenons pour l'un de noz servans...

On ne sort jamais du conventionnel. Parmi tant d'autres poèmes de différents auteurs, celui-ci se détache à peine par une certaine vivacité de ton, qui fait toute sa valeur. Œuvre de jeunesse, certainement, elle ne caractérise pas le poète ; pas plus que ne le fera plus tard le *Songe en Complainte*. Ce poème-ci, inséré entre les ballades LXXI et LXXII (éd. Pierre Champion), devait être comme une suite et une conclusion du précédent. Cette fois, il s'agit d'une demande de retraite et non plus d'emploi. Le poète s'est endormi, il rêve. Aage lui apparaît et l'exhorte à laisser le service d'Amours avant qu'il ne soit trop vieux. Rien, lui dit-il, n'est plus ridicule qu'un vieillard qui ne veut pas désarmer. Or lui, Charles d'Orléans, peut se libérer de ce service, d'autant plus que sa Dame sans Pair est morte, et qu'il en doit garder loyalement la mémoire. Le poète décide donc de prendre congé d'Amours et de sa cour. Il écrit « humblement » sa requête « aux excellens et puissans en noblesse, Dieu Cupido et Venus la Deesse ». Suit une série de ballades : Amours, ayant lu sa requête, l'invite à se montrer « homme et non bête », à se laisser guider par Raison pour entreprendre, avec son aide, de nouvelles conquêtes [1]. Néanmoins, le poète persiste dans son projet de retraite. Amours se décide à le délier et lui donne même un certificat de bons services. Larmes du poète au moment des adieux. Reconfort, après l'avoir conduit au château de Nonchaloir, où l'accueille affablement le gouverneur Passe-Temps, retourne chez le roi Amours, porteur d'une longue lettre pleine de renseignements et de remerciements. Et le poème s'achève à la grande satisfaction du lecteur.

Supérieur à la *Retenue d'Amours*, le *Songe en Complainte* n'est guère aussi qu'un jeu, assez brillant, si l'on veut, parce que Charles d'Orléans possède mieux que ses contemporains le sens de la langue et que son oreille musicale est impeccable, mais la narration n'était pas son fort. C'est dans de brèves compositions lyriques qu'il donnera la mesure de son talent.

1. Dans la solennité du parlement d'Amours, c'est une note comique, dont l'auteur ne s'est peut-être pas rendu compte. Elle nous fait penser aux poètes populaires plutôt qu'à un Pétrarque, par exemple, que connaissait certainement Charles d'Orléans.

On sait que Charles d'Orléans, rentrant en France après sa captivité [1], ramena avec lui la plupart de ses ballades et de ses chansons, les unes composées peut-être avant Azincourt (1415), les autres en Angleterre. Un examen des thèmes dominants montre vite qu'ils sont à peu près les mêmes dans les deux groupes — l'amour y a, bien entendu, la première place — mais que le ton est sensiblement différent.

Les ballades disent les louanges de sa Dame, « belle, bonne, non pareille », sa seule maîtresse, dont il se proclame le dévoué serviteur. Elles utilisent des images et des expressions qui sont courantes non seulement chez les poètes courtois de France, mais aussi chez les poètes italiens du *dolce stil novo*, desquels Charles d'Orléans possède bien la grâce :

Fresche beauté, tresriche de jeunesse,
Riant regard, trait amoureusement,
Plaisant parler, gouverné par sagesse,
Port femenin en corps bien fait et gent... (*Ball.*, IX).

Comme tant d'autres l'ont fait, souvent le poète pleure l'absence de la bien-aimée. Les tristes pensées l'assaillent, surtout la nuit, quand le sommeil le fuit. Son cœur lit alors le roman de Plaisant Penser, car sa dame ne lui est présente que dans les lettres qui lui en arrivent de temps en temps d'au-delà de la mer. Loin d'elle, il n'a pour compagnons que Deuil et Tristesse. Mais qu'il lui soit donné de la revoir, comme Esperance le lui a promis, et il aura autant de bonheur que de chagrin en ce moment.

S'agit-il de la solitude du prisonnier ? ou est-ce le thème littéraire de l'absence ? Peu importe : il imagine que sa Dame pourrait alléger ses « griefs maulx doloreux », si elle pensait intensément à lui. Et il le dit en recourant parfois aux images baroques avant la lettre : il est l'homme au cœur vêtu de noir qui doit se contenter des consolations d'Esperance. Son sentiment, nous le sentons poétiquement sincère, justement exprimé, encore que dans une forme peut-être trop artificielle pour notre goût moderne. Il a des débuts heu-

1. Pour les textes, nous renvoyons à l'excellente édition de Pierre Champion, dans les « Classiques français du moyen âge » (Paris, 1923-1924).

reux, éclatants, qui nous frappent par la vivacité de la représentation. Un cri de joie, une marche à pas sûrs :

> En la nef de Bonne Nouvelle
> Espoir a chargié Reconfort..., (*Ibid.*, XXVIII)

le réconfort qu'il attend de sa libération. Ailleurs :

> Desploiez vostre banniere,
> Loyauté, je vous en prie,
> Et assailliez la frontiere
> Ou Deuil et Merencolie,
> A tort et par felonnie,
> Tiennent Joye prisonniere... (*Ibid.*, XXV).

Plus loin, le compliment qu'il adresse à une autre dame, qui lui a demandé une ballade, nous fait penser à Guido Cavalcanti : « Donna mi prega, perch'io voglio dire » et à la « Vita Nova » de Dante : « Donne ch'avete inteletto d'amore... » C'est une même élégance d'expression, mais ce n'est pas le même climat spirituel. Chez Dante, l'amour est sublimisé, on pourrait dire sanctifié ; ici, dans un cadre semblable, ce n'est que de l'amour courtois, dans une ambiance à la Chrétien de Troyes. La grâce douce des premiers vers :

> Jeune, gente, plaisant et debonnaire,
> Par un prier, qui vault commandement,
> Chargié m'avez d'une balade faire....

nous prépare à la grâce malicieuse du dernier :

> J'aymasse mieulx de bouche le vous dire... (*Ibid.*, XIX).

Parfois, le poète pense avec nostalgie à sa Dame lointaine. A sa femme, ont affirmé les critiques. Peut-être, mais n'est-ce pas simplement le thème littéraire de la séparation d'avec la bien-aimée, qui fut largement exploité en Italie aussi bien qu'en France, comme celui de la mort de la Dame ? Probablement l'un et l'autre : le rêve du prisonnier s'est nourri de tradition littéraire ; au départ, une donnée vécue, mais qui se noie dans les poèmes qu'elle suscite. Ah ! s'il pouvait revoir sa Dame, faire voler ses soupirs jusqu'au-delà de la mer ! Mais lui sera-t-il donné de la revoir un jour ?

Son cœur s'est fait ermite dans l'ermitage de Pensée. S'il

plaît à Dieu, dit-il à la Dame « très loyalement aimée », le brouillard de sa tristesse s'évanouira

Quant le doulx souleil gracieux
De vostre beauté entrera
Par les fenestres de mes yeulx... (*Ibid.*, XLV).

Tantôt il se figure la joie qu'il éprouvera la première fois qu'il lui sera permis de revoir sa Dame en trompant la vigilance de Dangier. Tantôt, au contraire, c'est la tristesse que lui apporte, dans sa solitude d'exilé, le retour du mois de mai ou de la Saint-Valentin, lorsqu'il voit ou plutôt imagine les amoureux se promenant dans la campagne.

Une autre série de ballades a pour sujet la mort de la bien-aimée. Stupeur et douleur abattent le poète. Sa parole, autrefois toujours aisée, est devenue mesurée, hésitante ; il demande parfois pourquoi la mort ne le prend pas lui aussi, pourquoi il lui faut continuer à vivre puisque

Ce monde n'est que chose vaine (*Ibid.*, LX).

Dans une de ses plus célèbres pièces, il fait « l'obseque » de sa Dame « dedens le moustier amoureux ». Le style ici, plus encore qu'ailleurs, est celui du *Roman de la Rose*, avec tous ses symboles devenus personnages :

... le service pour son ame
A chanté Penser Doloreux ;
Mains sierges de Soupirs Piteux
Ont esté en son luminaire... (*Ibid.*, LXIX).

Cette ballade dut plaire beaucoup à l'époque ; pour nous, quoiqu'elle soit trop sophistiquée, elle réussit encore à nous transporter dans une atmosphère de poésie, comme certains monuments du gothique flamboyant, qui nous charment sans nous satisfaire entièrement.

Quand le mois de mai revient avec son cortège de soleil et de couleurs, le poète refuse ses fleurs, parce que la fleur de sa vie, la seule à laquelle il aspirait, n'est plus. Au milieu de la forêt d'Ennuyeuse Tristesse, il se sent

L'omme esgaré qui ne scet ou il va (*Ibid.*, LXIII).

De même, c'est en vain que le soleil de la Saint-Valentin

cherche à l'éveiller en promenant devant ses yeux sa « chandelle allumée ». Privé de soutien, il reste en larmes,

sur le dur lit d'Ennuieuse Pensee (*Ibid.*, LXVI).

Les ennuis et les préoccupations lui ont fait oublier la poésie ; il est tout enrouillé de Nonchaloir. Quelle est donc alors la dame qui le rappelle à l'amour et de qui il sollicite une réponse, un mot qui le réconforte ? Est-ce une femme réelle, belle et jeune ? ou simplement une figure de rêve ? Est-ce une dame anglaise qui aurait consolé sa solitude : Madame Waterton, ainsi qu'on l'a supposé, ou Alice de Suffolk, la nièce du poète Chaucer ? La poésie peut se passer de telles recherches, elle les abandonne aux biographes. Écoutons plutôt ces vers d'une fraîcheur printanière :

Mon cueur m'a fait commandement
De venir vers vostre jeunesse,
Belle que j'ayme loyaument (*Ibid.*, LXXIV).

A côté de quelques ballades illuminées par l'espoir, d'autres sont remplies de mélancolie et d'une nostalgie aiguë. En 1433, Charles d'Orléans avait été conduit à Douvres pour être transféré à Calais et servir à la fois d'ambassadeur et de monnaie d'échange dans les tractations de paix. Mais les propositions anglaises furent repoussées par les Français, enhardis par leurs succès, et le prisonnier fut reconduit à Londres, sans avoir quitté le sol anglais. C'est probablement à cette occasion que les côtes de sa terre natale, qu'il vit se profiler au loin, lui inspirèrent sa belle ballade *En regardant vers le païs de France.* Alors, dit-il,

... chargay en la nef d'Esperance
Tous mes souhaitz, en leur priant d'aler
Oultre la mer, sans faire demourance...

Et les soupirs de l'exilé s'apaisent dans l'espoir que Dieu donnera « bonne paix sans tarder », car

Paix est tresor qu'on ne peut trop loer (*Ibid.*, LXXV).

Les critiques se sont ici demandé si Charles d'Orléans aspirait à autre chose qu'à sa liberté personnelle, si, en d'autres termes, il ne trouvait pas bonne n'importe quelle paix. Mais indépendamment du fait qu'un homme du Moyen Age n'avait

pas le même sentiment de la patrie que nous, il convient de se mettre à la place du prince : presque vingt ans d'exil, vingt ans loin de son pays et des siens ; vingt ans sans liberté ! Il n'a que quarante ans, mais il se sent vieux, malade, plein d'ennui, de tristesse, de nostalgie. La ligne des côtes de France, qu'il a entrevue de Douvres, a aiguisé ses souvenirs de la vallée de la Loire, de la charmante colline de Blois. Les brumes d'Angleterre oppressent sa poitrine. Oh ! la lumière de « son » ciel, aveuglante sur les blancs graviers de « sa » rivière ! La paix lui rendrait ce qu'il aime et son milieu naturel... En évoquant ces choses, nous ne tentons pas une biographie : nous essayons seulement de saisir un état d'âme qui nous aide à mieux comprendre la poésie. Il est évident qu'après vingt ans de captivité, Charles d'Orléans avait acquis le complexe du prisonnier, même si sa cage était dorée. Sa dépression devait être telle qu'il eût donné raison aux Anglais, pourvu que la guerre finît une bonne fois. Les slogans de la propagande anglaise avaient dû déteindre sur lui, et il en était venu à se demander, comme le disait l'ennemi, si vraiment ce n'était pas Dieu qui voulait punir le « trescretien, franc royaume de France ». Il s'apaise en écrivant et en lisant tandis que Merencolie, Tristesse et Desespoir sont plus que jamais auprès de lui. Et ses vers prennent une allure de prière, surtout adressée à la « doulce Vierge Marie », et toujours pour la paix :

> Priés pour paix, doulce Vierge Marie,
> Royne des cieulx, et du monde maistresse ...

A tout le monde il dit :

> Priez pour paix, le vray tresor de joye ! (*Ibid.*, LXXVI).

Et le refrain s'épand comme un son de cloche qui rassemble les fidèles. Elle est naïve, cette prière princière, et elle nous fait sourire avec ses précisions mondaines (« Priez, galans joyeux en compaignie... Priez, amans, qui voulez en liesse Servir amours »).

A certains moments, Charles d'Orléans devait se sentir un déraciné, assis à un foyer étranger, sans amis. Il vivait alors avec les personnages de sa poésie. Sortis du *Roman de la Rose* ou suggérés par le goût du Moyen Age pour l'allégorie, ils deviennent pour lui des êtres réels, c'est-à-dire poétique-

ment vivants, qui transposent en symboles ses sentiments, ses amis aussi et même ses ennemis. De passe-temps, la poésie est devenue besoin, soulagement, consolation. Charles d'Orléans se complaît en la compagnie d'Amours, de Deuil, de Tristesse, d'Esperance, de Reconfort, d'Ennui, de Desir et surtout de Merencolie. La poésie courtoise n'est plus ici pour lui un jeu de société conventionnel, mais l'expression de son âme profonde.

Dans d'autres ballades, il demande des nouvelles à son cousin, le duc de Bourbon, fait prisonnier comme lui à Azincourt, et il le réconforte en lui donnant l'espoir que Dieu voudra bientôt envoyer la paix. Car si triste est le sort du prisonnier « au royaume d'Angleterre » ! A son réveil, il trouve Merencolie et, quand il se couche, il est enchaîné aux fers de Soussy et Pensement.

La louange du Printemps revient souvent sous sa plume : thème usé mais qu'il anime d'accents toujours nouveaux. Ainsi voit-on le Printemps gracieux et joyeux mettre en fuite le méchant Hiver qui fait vieillir les champs et les arbres blanchissant de neige leur barbe. Les oiseaux se réunissent en assemblée et crient fort, en leur latin, pour demander la livrée que Nature leur a ordonnée... Bonheur d'une fantaisie qui a su rester enfantine !

Parfois, c'est une pointe satirique qui pique ses ennemis, voire ses amis afin qu'ils se souviennent de lui. Que personne ne prenne le deuil pour lui ! que personne ne se réjouisse de ses malheurs !

> Nul ne porte pour moy le noir,
> On vent meillieur marchié drap gris ;
> Or tiengne chascun pour tout voir,
> Qu'encore est vive la souris ! (*Ibid.*, LXXXII).

Dans les complaintes, qui ont une allure plus solennelle, tantôt le poète évoque, ainsi que nous l'avons dit, les grandeurs passées du « trescretien franc royaume de France » et pleure sur les misères présentes ; tantôt prisonnier, il prie Dieu de rendre la paix ; tantôt il promet fidélité à sa Dame et la supplie de se souvenir de lui.

Dans celles des ballades qui, de toute évidence, ont été écrites après son retour en France, le ton est plus léger,

l'allure plus dégagée. Il s'y glisse une note de réalisme et d'humour. Jeunesse, hélas, l'a quitté ; maintenant il lui faut des lunettes pour lire dans le livre de Joye. Il suit du regard les barques qui vont d'Orléans à Blois et il voudrait que le vent fût favorable à sa propre navigation. Pour trouver une aide contre Merencolie et Douleur qui l'assiègent, il convoque les « États Généraux » de son cœur.

Quand les défaites anglaises se succèdent en série, son cœur se remplit de liesse (où donc est le poète qui aurait ignoré l'amour de la patrie ?) et sa poésie se fait éloquente :

Comment voy je ses Anglois esbays !
Resjoys toy, franc royaume de France.
On apparçoit que de Dieu sont hays...

Les rôles sont renversés, c'est au roi de France maintenant de conclure victorieusement le jeu :

Roy des Françoys, gangné as l'avantaige !
Parfaiz ton jeu, comme vaillant et saige... (*Ibid.*, CI).

Le poète voit le duel anglo-français un peu comme une partie d'échecs, mais ses exhortations ne sont pas sans chaleur. D'ailleurs, la pièce ne manque d'aucun des éléments qui font un bon plaidoyer : le ton solennel, la conscience de défendre la bonne cause, les sarcasmes et le mépris pour l'ennemi, la confiance dans la protection divine.

Les deux ballades de Blois qu'on pourrait dire symétriques, *Je meurs de soif en cousté la fontaine* et *Je n'ay plus soif, tairie est la fontaine* (à l'exemple d'une mode, dont on peut voir des traces non seulement chez les Provençaux et les Français, mais aussi chez Pétrarque et les poètes italiens du Trecento) sont construites sur une continuelle opposition de choses discordantes. Le procédé est ancien, mais il a fourni prétexte à deux élégants exercices. Les deux morceaux de bravoure de Charles d'Orléans ne font pas mauvaise figure à côté d'un pareil de François Villon.

Quant à l'amour, le poète maintenant devenu vieux peut bien sourire de celui qui l'avait inspiré dans sa jeunesse, il peut bien maintenant nourrir une indulgente pitié pour ses servants, qu'il compare à des moines :

Des amoureux de l'observance.
Tousjours par contemplacion
Tiennent leurs cueurs raviz en transe... (*Ibid.*, CII).

Il se sent assez libre maintenant pour donner des conseils aux jeunes mariés. Il imite les médecins — *testibus les phisiciens* —, mais avec un esprit qui n'est pas toujours de bon aloi. Quand le jeu perce trop, la poésie en meurt.

Mais voici que le poète s'est détaché davantage. Il écrit ses dernières ballades : elles sont proches des rondeaux.

***

Les chansons développent les mêmes thèmes que les ballades, mais sur un ton plus désinvolte et avec plus de verve. La romance y devient une chansonnette, où les louanges de la bien-aimée, par exemple, tiennent dans un cri de joie :

> Dieu, qu'il la fait bon regarder
> La gracieuse, bonne et belle ! (*Chansons*, VI).

Sa beauté remplit le cœur du poète d'une allégresse mêlée de galanterie et de malice. Même les souffrances qu'il voudrait lui dire semblent un simple prétexte pour engager la conversation. Le souvenir de ses beaux yeux réveille toujours en lui celui de son « gent corps gracieux ».

On retrouve aussi dans les chansons le désir de revoir la Dame et la haine contre Dangier qui l'en empêche, mais cela est dit avec la grâce d'un compliment. Car l'amour est maintenant galanterie, parfois osée. L'amour courtois a souvent disparu, ne laissant que les personnages conventionnels, et dans un cadre aristocratique entre un souffle de poésie populaire. Le thème du baiser revient à plusieurs reprises :

> Prenez tost ce baisier, mon cueur... (*Ibid.*, XXV).

Et ailleurs :

> Je ne prise point telz baisiers
> Qui sont donnez par contenance (*Ibid.*, XXXVII).

Ou encore :

> Se desplaire ne vous doubtoye,
> Voulentiers je vous embleroye
> Un doulx baisier priveement... (*Ibid.*, XXXIX).

Mais la crainte de réveiller le cruel Dangier est toujours présente :

Logiés moy entre voz bras,
Et m'envoiez doulx baisier...
Tantdis que Dangier est las
Et le voyez sommeillier...

Ce personnage a l'air d'être mis là comme un épouvantail, pour causer le petit frisson qui agrémente l'aventure :

Pour Dieu, ne l'esveilliez pas
Ce faulx, enuieux Dangier... (*Ibid.*, XLIII).

Le poète a parfois des trouvailles gracieuses :

Trop estes vers moy endebtee,
Vous me devés plusieurs baisiers... (*Ibid.*, XLVII).

S'il vous plaist vendre voz baisiers,
J'en achatteray voulentiers,
Et en aurés mon cueur en gage... (*Ibid.*, XLI).

Parfois il tourne un madrigal :

Vostre bouche dit : Baisiez moy,
Se m'est avis quant la regarde ;
Mais Dangier de trop prés la garde... (*Ibid.*, XLVIII).

Toujours ce « faulx Dangier » ; mais eût-il « cent yeulx, assis et derriere et devant », les amants réussiraient à le tromper !

Le thème de la douleur causée par l'absence de celle que le poète nomme « *sa* seule amour, *sa* joye et *sa* maistresse », revient aussi. Et de même celui des implorations à la Dame pour vaincre la dureté de son cœur.

On entrevoit déjà les tableautins qui préludent aux rondeaux : les jeunes amoureux qui « chevauchent faisant les saulx » ; l'image des fourriers qui préparent le logis :

Les fourriers d'Amours m'ont logé
En un lieu bien a ma plaisance... (*Ibid.*, LXII).

La douleur que lui cause le « faulx Dangier » éclate dans un cri, mais qui est plutôt un chant qu'un déchirement :

Rafreschissez le chastel de mon cueur
D'aucuns vivres de Joyeuse Plaisance,
Car faulx Dangier, avec son aliance,
L'a assegié, tout entour, de Doleur (*Ibid.*, XIV).

Et nous retrouvons encore l'éloge habituel de May et du Printemps, les considérations sur la vanité des promesses d'Esperance, les lamentations du prisonnier qui cherche Reconfort, les yeux de la bien-aimée, le « contraste » entre les yeux et le cœur, etc. Bref, nous l'avons déjà dit : les sujets des ballades et des chansons sont identiques, seul le mode de les traiter diffère. Mais s'agit-il d'un nouvel état d'âme du poète ou est-ce simplement une question de genre littéraire ? Donner aux poésies de Charles d'Orléans une interprétation autobiographique reviendrait à affirmer que les ballades et les chansons ont été composées à deux moments différents de sa vie. Or, ce serait arbitraire, puisque nous manquons de documents qui nous renseignent, et même absurde, car ce serait aussi peu sensé que de dire, par exemple, que Pétrarque aurait composé ses chansons entre vingt et trente ans et ses sonnets pendant le restant de sa vie. Pourquoi s'obstiner à imposer à la poésie lyrique une valeur biographique que personne ne réclamerait d'une tragédie ou d'un tableau ? La poésie lyrique vaut comme œuvre d'art. Par surcroît, elle peut nous suggérer la biographie spirituelle de l'auteur, mais rien de plus. Gaston Paris, au dire de Pierre Champion, a affirmé que la poésie de Charles d'Orléans, par son caractère autobiographique, mérite d'être comparée à celle de Pétrarque ou de Henri Heine. Nous le voulons bien, mais seulement dans le sens que nous venons de souligner, en d'autres mots, dans la mesure seulement où toute poésie, comme tout roman, toute tragédie et tout tableau peut être autobiographique. Mais nous devons renoncer à vouloir à tout prix qu'une poésie nous offre des références à des personnes ou à des choses réelles. Sinon, on devrait prétendre qu'il faut être amoureux pour écrire d'amour !

Pour expliquer la différence de ton entre les ballades et les chansons, il suffit donc d'en appeler au genre et à la tradition littéraires, et ne pas oublier que jusqu'à Machaut, un des maîtres de Charles d'Orléans, les ballades et les chansons étaient normalement mises en musique, de sorte que la structure même des compositions imposait des mélodies de caractère différent. C'est ainsi que la musique de la ballade — qui se prête mieux, par sa complexité à un souffle plus ample — devait avoir un ton plus solennel. Plus populaire et

plus légère était sûrement la musique de la chanson, à cause de sa brièveté même. Dès lors, la chanson devait s'accommoder d'une plus grande souplesse que la ballade.

Même quand la musique et la poésie eurent divorcé au XIVe siècle (et ce ne fut pas toujours le cas), le poids de la tradition subsista et chaque espèce de poème obéit encore à des règles bien déterminées. Or Charles d'Orléans tenait à ce que ses poèmes fussent mis en musique : P. Champion nous a dit, en effet, que des blancs dans ses manuscrits étaient réservés à la musique. En outre, il n'était pas un révolutionnaire ; aussi dans les ballades a-t-il adopté le style de la ballade, et dans les chansons, celui de la chanson. Inutile de chercher à savoir si, quand il écrivait d'amour, il était vraiment amoureux et de qui. Nous n'y réussirions d'ailleurs pas, et ce serait aussi vain que de vouloir déterminer la réalité que recouvrent ses personnages symboliques : Dame, Dangier, Reconfort, Esperance, Dueil, etc. Pour quelques-uns de ses poèmes, on pourrait arriver à des conclusions curieuses, mais dans la mesure où c'est la poésie qui nous tient à cœur, cela non plus ne nous intéresse pas, vu que la poésie n'en dépend point.

***

Les rondeaux, comme nous l'avons déjà dit, appartiennent à la dernière période d'activité poétique du duc d'Orléans, particulièrement à celle de sa retraite à Blois. C'est certain, non seulement parce que la mode de ce genre daterait du milieu du XVe siècle, mais parce que le poète regarde maintenant les choses d'un autre œil qu'autrefois : à toute occasion, il se déclare vieux, sourd aux tentations qui sollicitent les jeunes. Cette fois, les thèmes mêmes ont changé, et, plus que des variations sur ces motifs semblables, on a des motifs nouveaux. Cette fois, le poète, moins tenu par la tradition, peut davantage marquer son originalité. C'est que, d'ailleurs, les années et le travail ont mûri l'artiste, qui dessine maintenant des images d'une heureuse perfection dans une langue d'une fluidité souvent merveilleuse. Il est bien l'homme qui méritait les sarcasmes de Louis XI, l'homme qui a fait de la poésie le but et la justification de son existence.

On dirait qu'il va à la chasse aux rimes comme d'autres collectionnent des papillons. Il a acquis une telle perfection technique et un tel sens musical que les mots lui viennent maintenant comme si, pour le dire avec Dante, sa langue avait d'elle-même son mouvement *per se stessa mossa.* Les images les plus courantes et les dictons populaires les plus frustes, qui tiennent une place si grande dans ses vers, entrent dans une atmosphère enchantée avec la grâce d'une enluminure. Il affectionne le rondeau, bref et musical comme un air à danser, parce qu'il correspond à sa veine mince, mais limpide. Écarté de la politique, c'est dans la paix de Blois qu'il aime vivre et tout son château retentit de rimes, parce que le vieux seigneur accueille libéralement les poètes et exhorte même ses secrétaires (hélas, souvent à tort !) à sacrifier aux muses. La cour de Blois semble toute livrée à ce jeu élégant, dans une atmosphère de conte de fées ou de roman chevaleresque, mais sans le bruit des armes. Charles paraît une espèce de roi Artus de la poésie, et sans doute qu'aucun chevalier n'osait s'asseoir à cette nouvelle Table Ronde sans avoir en poche un rondeau tout neuf à lire.

C'est un original, ce vieux duc d'Orléans qui s'habille de noir et se moque de la nouvelle mode. Il prétend vivre éternellement à l'heure où sa montre s'est arrêtée : à l'époque de la bataille d'Azincourt. Seigneur un peu bizarre peut-être, mais bon et généreux : le « doux seigneur », comme l'appela Villon, qui fut sauvé par lui de la prison et chez lui hébergé.

Antonio Astesano, l'humaniste que Charles d'Orléans avait ramené d'Italie, quand il y était descendu pour revendiquer, en vain, des droits sur la ville d'Asti, le déclare le meilleur prince qui ait jamais existé. Malheureusement, dans son désir de répondre de son mieux à la générosité de son maître, il s'avisa de traduire en latin ses poésies : il leur fit perdre, hélas, naturellement, toute leur fraîcheur champêtre. Charles d'Orléans, d'après ses familiers, avait l'indulgence de l'homme qui, ayant vu beaucoup de choses, regarde la vie d'un air détaché, mais avec beaucoup de sympathie et un peu de mélancolie. Il est pieux et charitable ; il déclare qu'il faut vivre bien et chercher une bonne fin. La captivité a peut-être contribué à lui donner des goûts sédentaires. Les ans, les rhumatismes (un cadeau du climat anglais) l'ont

rendu toujours plus frileux ; épris surtout de poésie, de musique, il aime rester chez lui et converser avec ses amis et ses livres. On dirait qu'il prélude à Montaigne. Ne pouvant briller dans l'action, il aspire à l'éclat de la poésie. Il recueille avec soin ses poèmes ; il les relit, les retouche, les corrige. Il recueille aussi les poèmes de ses amis ; ils auront une place digne à côté des siens. Dans son monde fermé, il est un « vieil enfant » qui aime sa paresse et fait de la vie un jeu. Le printemps, l'hiver, le soleil, la pluie, les fleurs, les oiseaux, une rivière, son chien, un proverbe, sont maintenant devenus les sujets préférés de sa muse. L'amour courtois est mort avec sa jeunesse. Certes, parmi les rondeaux, revient souvent le thème de l'amour, mais comme de l'extérieur, simple prétexte à petits tableaux. Les amoureux sont pour lui une curiosité qui, au fond, ne le concerne pas personnellement. Ils lui paraissent parfois un peu comiques, et il les observe avec un sourire d'indulgence, avec humour. Quant à lui, il est devenu étranger à cette passion, — malheureusement, semble-t-il dire, — car c'est l'âge qui l'a voulu et non lui-même. Mais avant tout, il s'agit encore ici d'un thème littéraire : celui des regrets du vieillard, puisque, en réalité, Charles d'Orléans avait contracté un troisième mariage !

Quand la Saint-Valentin avec son cortège d'amoureux revient et appelle le poète, Nonchaloir, devenu médecin, lui conseille de continuer à dormir. Il dormira encore quand les tambourins de mai le convieront à la fête. Le vent a tout emporté. Celui qui jadis fut aussi servant d'Amours, n'est plus que le héraut qui monte à la tribune pour juger les jouteurs. Le rôle de Pâris ne lui convient plus ; de Beauté il n'a plus que le souvenir ; le livre de Joye, il ne sait plus le lire

Tant sont les yeulx de son cuer endormis
En Nonchaloir... (*Rondeaux*, XXVI).

Vers les douceurs passées il se retourne avec ce rien de mélancolie qui charme le cœur. Les pauvres âmes des amoureux, dit-il, sont tourmentées dans l'abîme de douleur, et une image dantesque l'aide à demander pitié pour les dames, mais elle n'est que prétexte à un beau vers.

Le premier jour de mai, le poète entre dans le jardin de Pensée et le voit ravagé par le gel. Ailleurs, il nous dit que son cœur a laissé folie pour l'ermitage de Nonchaloir, mais on devine que les raisins sont trop verts et il conclut :

> Tant ay largement despendu
> Des biens d'amoureuse richesse,
> Ou temps passé de ma jennesse,

que, désormais, par ordre de vieillesse :

> ... aux jennes gens laisse prouesse.
> Tout leur ay remiz et vendu (*Ibid.*, CCCLXXXI).

Le poète, que la vieillesse a rendu sage, observe maintenant les hommes, les animaux, les choses qui l'entourent, le déroulement des saisons, le paysage. Il se penche avec tendresse vers son vieux « Briquet aux pendantes oreilles », qui fut en son temps le meilleur des chiens de chasse et qui en est réduit à consumer sa triste vieillesse entre les quatre murs d'une chambre, presque incapable d'aboyer et de bouger, tandis que le jeune Baude a pris sa place aux pieds du maître. Et, par une association peut-être un peu étrange, on se surprend à penser au *phaselus* de Catulle.

Il regarde aussi avec sympathie le mercier ambulant, qui a tout son capital dans son panier et qui se donne tant de peine pour gagner quelques sous : « C'est loin du trésor de Venise ! » Il esquisse en quelques traits, avec le crayon de l'impressionniste, le portrait d'un mauvais garçon — Villon peut-être — « qui a toutes ses hontes bues », ou bien s'amuse à balbutier comme un enfant pour décrire des bambins qui pleurnichent parce qu'ils n'ont pas suffisamment dormi [1].

Ses descriptions de paysage, de scènes champêtres font songer aux miniatures d'un livre d'heures. Les mois, les saisons s'animent. L'Hiver vilain devient un gros gaillard qui tient toujours à portée de sa main le vent, la grêle et la neige ; l'Été, un seigneur qui impose sa livrée aux champs et aux bois. Le temps dépose son manteau de vent, de froid et de pluie et se pavane dans son nouveau costume brodé de

1. Faudrait-il voir dans ce rondeau une satire à l'adresse des Italiens ? Les allusions nous semblent trop peu claires pour le penser.

soleil « luyant, cler et beau ». Quant aux oiseaux, depuis longtemps on les a décrits, mais écoutons notre poète quand même :

> Lez oyseaus deviennent danseurs
> Dessuz mainte branche flourie,
> Et font joyeuse chanterie,
> De contres, deschans et teneurs,
> En regardant ces belles fleurs (*Ibid.*, XXXIV).

N'est-ce pas comme tels délicieux dessins animés de Walt Disney ? Et sans doute les « tambourins de May », les « fourriers de l'Été, qui étendent leurs tapis de verdure », les « belles fleurs dont la vue réveille des pensées d'amour », ce sont toutes choses qui ont été dites et répétées, mais pas avec cette grâce.

Certains tableaux dépeignent les joies de la chasse, de la pêche, d'une partie de campagne, et laissent entrevoir une société élégante, qui ressemble fort à celle qu'évoquent les sonnets italiens de Folgore di San Giminiano [1].

A Blois, les proverbes devaient fournir souvent le thème pour des joutes poétiques. On retrouve cette sagesse populaire chez notre poète :

> Onquez feu ne fut sans fumee... (*Ibid.*, XXXV).
> En yver, du feu, du feu,
> Et en esté, boire, boire... (*Ibid.*, CCCXLVIII).

1. Par exemple :

> D'april vi dono la gentil campagna
> Tutta fiorita di bell'erba fresca,
> Fontane d'acqua che non vi rincresca,
> Donne e donzelle per vostra compagna ;
> Ambianti palafren, destrier di Spagna
> E gente costumata a la francesca,
> Cantar danzar a la provenzalesca
> Con istormenti novi d'Alemagna...

Comparez avec le rondeau CCCXLVII :

> Souper ou baing et disner ou bateau,
> En ce monde n'a telle compaignie ;
> L'un parle ou dort, et l'autre chante ou crie,
> Les autres font balades ou rondeau.

Il ne faut pas s'inquiéter ni s'efforcer en vain :

Les en voulez vous garder
Ces rivieres de courir ?... (*Ibid.*, CXLIV)

Viengne que advenir pourra !
Chascun a sa destinee,
Soit que desplaise, ou agree... (*Ibid.*, LXVIII)

mais garder son cœur en paix :

Puis ça, puis la,
Et sus et jus,
De plus en plus,
Tout vient et va (*Ibid.*, CCCXXXVII).

Quand Charles d'Orléans parle de lui, ce qui arrive souvent, le personnage que l'on rencontre à chaque pas est Merencolie. Mélancolie, a-t-on dit, de l'homme dont l'adolescence a été marquée par une tragédie ; mélancolie du prisonnier et de celui qui a découvert trop tard le monde où sa jeunesse eût dû se déployer. Mais, de nouveau, les causes importent peu. Ce qui compte, c'est le charme que Merencolie donne aux ballades et aux chansons. Elle n'est point la tristesse, mais à la tristesse elle entraîne. Léger voile d'ombre, elle empêche le poète d'être heureux, mais elle fait cependant sa joie, il se complaît en elle. C'est Merencolie qui le met en état de grâce et qui le fait poète, comme Laurent de Médicis, quand il chante *Quant' è bella giovinezza ?*

Charles d'Orléans ne se reconnaît pas du nombre de ceux « a qui Fortune plaist et rit ». Il mesure ce qu'il possède à ce qu'il voudrait avoir et conclut : « Est-ce merveille s'y m'anuye ? » Il ne lui reste qu'à s'évader dans le rêve et bâtir « chasteaulx en Espaigne et en France », ou à sentir parfois la vanité de tout et la lassitude :

Le monde est ennuyé de moy,
Et moy pareillement de lui (*Ibid.*, CLXXXVII).

Mais ce n'est point une douleur qui le conduit au désespoir : seulement une fumée de mélancolie, qui dessine des images agrandies, avec le creux parfois du mélodrame. Encore une fois, tout cela est, avant tout, un jeu. Le poète aime cet abattement et surtout se complaît à le décrire. Il voit sa

pauvre âme tourmentée au « purgatoire de Soussy », mais rien qu'au purgatoire : le salut viendra.

Il aime broder inlassablement sur ce thème de la mélancolie. Rien d'étonnant, dit-il, si Merencolie le tyrannise :

Escollier de Merencolye,
Des verges de Soussy batu,
Je suis à l'estude tenu,
Es derreniers jours de ma vye (*Ibid.*, CCCXCVII).

Elle est pour lui un labyrinthe, « la prison Dedalus ». Quand il se croit sur le point d'en sortir, il y est plus enfermé que jamais : un supplice qui dépasse celui de Tantale ! Deux souvenirs mythologiques dans une seule composition et très courte, c'est vraiment beaucoup, surtout pour un poète qui n'y recourt presque jamais. Mais cela même n'indique-t-il pas tout ce qu'il entre de littérature dans ce cas ?

Quand le temps l'a laissé à la merci de Vieillesse, quand Aage lui refuse l'aumône de Liesse, Charles d'Orléans se nourrit de Foiblesse et dort sur la paille de Détresse, assourdi par Nonchaloir, aveuglé par Desplaisance et dolent de la goutte de Grevance. Seul Espoir, le meilleur médecin de France, pourra empêcher que Vieillesse n'éteigne toutes ses facultés. Mais, dans ces jours sombres, Vieillesse et Desplaisance dansent frénétiquement au tambourin de Malheur. Le mieux que puisse faire le poète est de s'endormir « dedans la maison de Doleur ».

Cette douleur cependant n'est de nouveau à nos yeux qu'un thème poétique très usé : les regrets du vieillard, ainsi que nous l'avons déjà dit. Un dernier exemple le prouvera. Lorsque Vieillesse interdit au poète de festoyer avec ses amis, il écrit :

Amoureus fus, or ne le suy ge mye,
Et en Paris menoye bonne vie ;
Adieu bon temps, ravoir ne vous saroye !
Bien sanglé fus d'une estrete courroye,
Que, par Age, convient que la deslie :
Salués moy toute la compaignie ! (*Ibid.*, CCCCXXXV).

Non, cette fois-ci il n'arrive plus à nous tromper, il découvre trop son jeu. Nous le voyons âgé, content de son état, heureux dans sa paresse et répondant à une invitation d'amis

par une élégante lettre d'excuses. C'est le Charles d'Orléans le plus vrai, celui qui aime sa petite chambre, ses livres et ses pantoufles, celui qui a besoin de lunettes pour voyager sur l'atlas avec Ptolémée ou pour entrer au pays des merveilles dans le miroir d'Alice.

Charles d'Orléans fut le dernier poète de l'amour courtois. Celui-ci a prêté des personnages et des schémas pour construire un monde féerique, très personnel, qui ne garde assez souvent avec le *Roman de la Rose* qu'une ressemblance extérieure, et qui s'affirme poétique par le fait même qu'il n'éveille aucun désir de soulever le voile d'une éventuelle allégorie.

Nous savons aujourd'hui combien le Moyen Age aimait l'école et combien ses artistes étaient versés dans l'étude. Comme les humanistes qui le suivirent, Charles d'Orléans fut un écrivain conscient de la dignité de son métier. Sa facilité cache un très délicat travail de ciselure. Il ne renouvela pas les mètres, mais dans les vieilles trophes il sut infuser une inspiration originale. Il eut le « don du style », il excella dans des compositions brèves, dans des esquisses délicieuses : ce sont là, comme on dit aujourd'hui, ses « limites ». Mais les dimensions de la toile ne mesurent pas la grandeur d'un peintre.

Dans les dernières années de sa vie, Charles d'Orléans était presque un survivant, un homme de l'autre siècle. Il s'était attardé dans le château de Nonchaloir, au milieu d'une sorte de cour d'amour, parmi les personnages symboliques qui avaient nourri la fantaisie des hommes de la fin du Moyen Age. Les jeunes qui le suivirent ne s'inspirèrent pas de son exemple, férus qu'ils étaient de la mode italienne et des classiques. A l'âge de l'imprimerie, qui commence, il n'y a plus de place pour des miniatures pleines de grâce. Charles d'Orléans avait à peine disparu de la scène du monde que sa poésie tombait dans l'oubli, et les formes mêmes qu'il avait cultivées : le rondeau cède la place au sonnet, importé d'Italie, et à l'ode. Il se passe dans les lettres une transformation analogue à celle qui s'observe notamment dans la politique, dans l'art de la guerre. A la direction désordonnée des nobles se substitue progressivement une bureaucratie de techniciens, à l'improvisation tumultueuse des chevaliers, une armée disciplinée, commandée par un chef. Ainsi, aux Anciens on

avait demandé plaisir ou enrichissement de l'esprit. Désormais, on les lit pour en apprendre l'art d'écrire et pour leur emprunter des images, des thèmes, voire une conception de la vie. Charles d'Orléans (et pourquoi pas Villon avec lui?) est un chevalier attardé, auquel reviendront les modernes. Dégagés des anciennes querelles, ceux-ci sauront reconnaître dans ses œuvres les signes éternels de la poésie : poésie mineure, sans doute, mais poésie authentique.

Gianni Montagna.

Tentation, une nouvelle de Paul Bourget

En 1880, Paul Bourget accomplit sa vingt-huitième année. Voici huit ans qu'il a quitté sa famille pour se consacrer aux Lettres, huit ans que, comme Balzac à la rue Lesdiguières, il s'est installé rue Guy-de-la-Brosse. Mais il faut vivre, et ses premières ressources, Bourget les tire de cela même qu'il a voulu éviter : l'enseignement. Il est répétiteur à l'Institution Lelarge, avec Brunetière d'ailleurs, et il y reçoit cent cinquante francs par mois. A l'exemple de Balzac encore, il travaille la nuit, il prépare son entrée dans la vraie vie, celle des livres. Quelques articles paraissent dans des revues, jeunes et éphémères [1]. Deux petits volumes de poésies sont publiés en 1873 et 1875 [2]. Enfin, un long roman est l'objet des soins attentifs du jeune homme : *La passion d'Armand Cornélis* [3]. Or, depuis 1875 environ, l'écrivain est sollicité par des formes d'art très diverses. Il semble même partagé dans sa sensibilité, sans doute parce que, fort influençable et douée d'une grande souplesse, cette sensibilité a quelque peine à trouver l'expression qui lui est propre. Ainsi un besoin d'outrance et de violence, de pose et d'attitude, de puissance lyrique se retrouve depuis la nouvelle *La main de bronze* [4] jusque dans *Les Aveux*. D'autre part, le goût de

1. Dans *La Renaissance artistique et littéraire*, dans *Le Siècle littéraire*, dans *La Vie littéraire*, *La République des Lettres*. L'étude sur *Le roman réaliste et le roman piétiste* a paru dans *La Revue des Deux-Mondes*, 1er juillet 1873.
2. *Au bord de la mer* et *La vie inquiète*.
3. Il est resté inédit. M. Albert Feuillerat en donne un résumé dans son livre (*Paul Bourget. Histoire d'un esprit sous la IIIe République*. Paris, Plon, 1937, p. 56-58). Une autre tentative avait été faite précédemment, *Sans Dieu* (*Ibid.*, p. 46).
4. *La Renaissance artistique et littéraire*, 15 février 1873.

l'analyse, la curiosité psychologique, le repliement sur soi, la délicatesse attentive aux nuances sentimentales donnent des thèmes fréquents, tant dans les poésies d'*Au bord de la mer* que dans les futurs *Profils perdus*. Enfin, le contact avec la réalité visible et observable ne se perd jamais totalement. *Céline Lacoste* sera une « nouvelle de la vie réelle »[1].

Sous ces contradictions, qui se juxtaposent tant bien que mal, la présence agissante de maîtres aimés se devine : Byron et Musset entretiennent en Bourget la passion romantique, une préférence pour les gestes théâtraux, les scènes à effet. Stendhal et Taine, par contre, orientent son attention vers l'observation des actes humains, la recherche des causes, l'élaboration d'un système psychologique. A cela s'ajoute enfin le courant réaliste : l'amitié personnelle qui lie Bourget à François Coppée explique certains de ses vers. Le succès croissant du naturalisme, notamment à partir de *L'Assommoir* (1876-1877), renforce cette tendance. Bourget écrit lui-même à Zola : « Vous avez inventé une manière. Elle est troublante comme toutes les découvertes, bouleversant tant d'idées reçues qu'il faut oser pour vous admirer, comme vous avez osé pour écrire. Je vous admire, moi, et je vous jure que la conquête de mon imagination par votre talent a été longue. Si ce n'est pas la plus brillante de vos conquêtes, ç'aura été, je crois, une des plus difficiles[2] ». Serait-ce là seulement un témoignage de sympathie, gonflé d'enthousiasme juvénile ? Comment expliquer alors que, au début de 1877, Bourget ait écrit une nouvelle strictement naturaliste, *Le retour*[3] ? Telle est donc la situation du jeune écrivain : affamé de gloire, il cherche la voie qui le mènera au succès. Sera-ce la poésie ou le roman, la nouvelle fantastique ou le récit réaliste ? Et voilà qu'en 1880, un journal lui ouvre ses feuilles. Bourget obtient une place de chroniqueur dans *Le Parlement, journal de la République libérale*. Le 3 juillet de la même année, ce quotidien propose à ses lecteurs un récit : *Tentation, feuilleton par M. Paul Bourget*. Ils pourront en

1. Sous-titre donné par Bourget (*La Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1874).
2. Lettre publiée dans *Le Mercure de France*, 15 mai 1931
3. La version définitive porte le titre : *Jean Maquenem*.

suivre les péripéties dans dix-sept numéros, jusqu'au 1er août [1]. La nouvelle publiée ne reparaîtra plus dans l'œuvre de Bourget. Il ne la recueille pas dans ses volumes, où elle aurait pu figurer aisément, comme dans *Pastels*, *Complications sentimentales*... A-t-il eu honte de cette première publication ? Mais *Céline Lacoste* est antérieur de six ans et figure dans l'édition définitive de *L'Irréparable*. Le sujet de *Tentation* est-il trop audacieux ? Cela est peu probable : Bourget n'était guère timoré. L'histoire était-elle trop exceptionnelle à son gré ? Peut-être. Nous aurons lieu d'y revenir. De toute façon, *Tentation* est resté enfoui dans les colonnes où il avait paru [2].

M. A. Feuillerat, dans son livre sur Bourget, a donné un résumé du récit [3]. Nous le complèterons par quelques détails. Une jeune fille, Angélique Offarel, a été élevée par sa mère, ainsi que sa sœur Jacqueline, dans l'austérité la plus rigoureuse. Un jour d'avril 1876, au sortir de la messe, elle surprend une conversation. Des jeunes gens se livrent à un pari impie : l'un d'eux, en qui elle reconnaîtra bientôt un voisin, a « tenu » contre un compagnon qu'il se confesserait et communierait sans éprouver d'émotion particulière. Le pari vient de se réaliser ! Horrifiée, mais curieuse, la jeune fille épie le jeune homme. C'est un chroniqueur à la mode, Antoine Vabre, connu sous le pseudonyme de Croixans. Il a dissipé sa fortune dans le luxe et la débauche. A ce moment il se trouve encore engagé dans une double intrigue amoureuse. Piquée de jalousie cette fois, Angélique s'éprend peu à peu de son voisin. Elle essaie de se ressaisir, se confesse, mais elle ne parvient pas à exécuter sa résolution de se désintéresser de Vabre. Passant avec sa mère chez le libraire,

1. Le feuilleton a paru aux dates suivantes : en juillet, les 3, 4, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, et le 1er août. Le texte est imprimé sur six colonnes, dont la première est presque totalement occupée par le titre.

2. « Elle n'a jamais été tirée de l'oubli, — l'auteur ne savait pas lui-même pourquoi. Elle n'est pourtant pas sans valeur. » Tel est l'avis de M. Feuillerat (p. 90). Faute d'avoir eu accès à ce texte, M. Walter Todd Secor n'a pu parler de *Tentation* dans sa récente étude (*Paul Bourget and the nouvelle*. New-York, Kings Crown, 1948).

3. *Op. cit.*, p. 90-91.

elle lit le nom du chroniqueur sur un journal : elle dérobe celui-ci. La chronique est un mélange de badinage et de sentimentalité, de scepticisme et de vérité. Angélique, naïve, n'y décèle pas l'artifice, la convention, le « métier » : et le texte mord sur son âme. La jeune fille se forge une image nouvelle du jeune homme : un incompris, un enfant prodigue, que pourrait sauver son amour vrai, son amour à elle. Elle envoie à Vabre une lettre, qu'elle essaie de reprendre aussitôt expédiée. Trop tard ! Elle voit que Vabre montre sa lettre à une de ses visiteuses, qui s'en moque. Torturée par la jalousie, par l'amour, par le désir de vengeance, elle intercepte des lettres que son voisin a confiées à la femme de ménage pour la poste. Les lettres sont adressées à chacune des deux amies. Angélique les envoie en ajoutant à l'une d'elles un petit mot : Vabre trompe sa correspondante « comme il a trompé celle qui vous écrit cet avis. » Elle dérobe des timbres et expédie les lettres comme si elles lui avaient été confiées par son père. Alors la vérité apparaît : Madame Offarel contraint Angélique à avouer ses mensonges et à raconter toute l'histoire. Mais les deux femmes ne peuvent arrêter le déroulement des événements. La note perfide d'Angélique sort ses effets. Vabre a été surveillé. Le mari d'une de ses amies le tue. Et le récit se termine par le tableau de l'assistance réunie, un an plus tard, à la messe anniversaire, où Angélique prie avec une « ferveur enflammée ».

Pour créer cette œuvre l'écrivain ne s'est pas contenté de la pure fiction. Manque de confiance dans les pouvoirs de l'imagination ou pauvreté de l'invention ? on ne sait. Toujours est-il que plus d'un élément de cette longue nouvelle est repris à l'expérience de Bourget. D'abord le cadre géographique du récit lui était familier. L'aventure se déroule rue Amyot. La maison des Offarel occupe le numéro 7, le 5 est constitué par un jardin au milieu duquel se trouve le pavillon de Vabre. Or ceci révèle une coïncidence curieuse. Élémir Bourges habitait rue Tournefort, à un pas de la rue Amyot. Et Bourges était à ce moment l'ami intime de Bourget. En outre, c'est au même numéro 7 de la même rue Amyot que Bourges situe, dans *Le Crépuscule des Dieux*, le pavillon où s'installe la Belcredi ! Il s'agit évidemment du pavillon où Bourget loge Vabre. La seule différence se trouve dans les chiffres. Ac-

tuellement encore on peut voir au numéro 5 un pavillon séparé de la rue par un jardin. Il semble que la description de Bourges soit conforme à la réalité et que Bourget, par erreur ou intentionnellement, ait modifié les numéros [1]. Quoi qu'il en soit, la coïncidence mérite réflexion. Que les deux amis aient choisi le même décor pour y situer l'un un épisode, l'autre le centre de sa nouvelle, peut s'expliquer parfaitement. Notons qu'ils ont écrit vers le même moment : *Le Crépuscule des Dieux* a été rédigé et remanié entre 1877 et 1882. On peut supposer de façon fort plausible qu'ils ont parlé ensemble de cette maison. Il est possible qu'ils l'ont visitée, pour la décrire avec autant de détails. L'hypothèse peut aller plus loin encore. Un des jeux favoris du groupe formé par Coppée, Pigeon, Bourget, Bourges, était d'inventer des histoires dont ils forgeaient les épisodes en commun. « Ils s'amusent,

1. Le texte étant difficilement accessible, nous croyons utile de donner ici les descriptions. Bourges donne uniquement celle du 7 (le 5 chez Bourget) : « Jusqu'à ce quartier gueux et noir, mal peuplé, mal pavé, mal bâti, qui dort à l'ombre du Panthéon, les brins d'herbe entre les pavés, les croisées où séchaient des guenilles, et l'étroite et petite rue du Puits-qui-parle, bordée de masures branlantes et de vieux murs de jardin, leur semblaient les plus beaux endroits que tous deux eussent vus sur la terre ; et... ils découvraient de loin leur porte basse dans la muraille... (le logis) consistait en trois pièces au premier, où l'on montait par un degré de bois appuyé au mur, entre deux bâtons pour garde-fou, ni plus ni moins que l'escalier d'un meunier de village. On entrait de là dans un corridor, sur lequel donnaient les trois chambres, assez pauvrement meublées qui s'ouvraient à gauche et à droite et c'était là le logement, sans rien de plus que quelques placards, un petit galetas au-dessus, et la cuisine au rez-de-chaussée » (*Le Crépuscule des Dieux*, ch. VIII, Paris, Plon, s.d., p. 154 et 156). Le ton général de la description laissée par Bourget est moins sombre, ainsi qu'une confrontation de ce texte-ci avec celui que nous donnons p. 338 le prouve. En outre, Bourget ne décrit du 5 que ce qui en est visible de la maison voisine. Il parle de la porte basse dans la muraille, du pavillon séparé de la rue par le jardin, et dans celui-ci une table de pierre. « Un mur énorme, percé de quelques fenêtres longues, aux vitres dépolies, bouchait le paysage du côté qui faisait face à la maison Offarel. » L'attention de Bourget est toute concentrée sur la disposition de la demeure des Offarel et il y consacre un minutieux état des lieux. Les deux descriptions se complètent donc, sauf sur le numéro.

entre amis, à créer, au coin des tisons, les personnages imaginaires les plus malheureux, les plus désespérés qu'il soit possible de trouver. On le (*sic*) baptise ; et l'on se raconte sa vie, chacun fournissant un trait et le complétant d'une touche. Chacun peut ensuite en disposer, et Coppée en introduit quelques-uns dans le roman auquel il travaille en ce moment [1]. » Voilà ce qui expliquerait assez bien le choix de nos deux auteurs.

Bourget a puisé davantage dans son expérience. Il nous est possible aujourd'hui d'identifier les protagonistes masculins de sa narration. Ils appartiennent à la bohême et ne manquent pas d'originalité. L'un, Aubierge, est celui qui a parié que la communion ne va pas sans une émotion particulière. Au physique, il est « une sorte de bouledogue aux gros yeux verts, une figure d'Espagnol coupée d'une large moustache et coiffée d'une calotte de cheveux ras, déjà grisonnants ». Au moral, c'est « un homme du treizième siècle qui s'est façonné tout seul, en plein milieu moderne, à lire de Maistre, Bonald, Blanc de Saint-Bonnet, Brentano et les mystiques ! » En deux phrases nous avons beaucoup de détails, et il n'en est aucun qui ne convienne à Léon Bloy. Bourget et lui se connaissaient bien vers 1877 [2]. Bonald, Maistre, Saint-Bonnet et Brentano constituaient effectivement ses lectures préférées, ce qu'il devait probablement aux conseils amicaux de Barbey d'Aurevilly. Le pari qu'il propose ici se trouve comme une conséquence logique de son caractère exalté. Eut-il réellement lieu ? Bourget écrit :

> Les détails rigoureusement exacts de ce tableau ne paraîtront forcés qu'à ceux qui n'ont pas connu certains intérieurs de Montmartre ou du Quartier Latin dont je pourrais nommer ici les étranges propriétaires.

Fierté d'un chroniqueur qui « sait », qui est initié aux dessous de la vie, et surtout de la vie la plus étrange, celle de la

1. Raymond Schwab, *La vie d'Élémir Bourges*. Paris, Stock, 1948, p. 75.

2. Hubert Colleye cite une lettre où Bloy se confie, en 1877, à Bourget, dans *L'âme de Léon Bloy* (Bruges, Desclée-De Brouwer, 1930, p. 136). Ici Bourget dit encore d'Aubierge qu'il « avait l'air d'un tortionnaire de l'Inquisition. »

bohême ? ou bien peur d'un romancier qui propose une histoire presque invraisemblable, bien qu'il y emploie des éléments vrais ? Mais une confidence échappée un jour à Élémir Bourges balaie presque nos doutes. Il parle de « Bloy au temps où il tâchait de convertir M. Richepin au christianisme [1]... ». Et le plus récent biographe de Léon Bloy confirme les faits. Que Bloy se soit voué à convertir ses compagnons, nous n'en doutons nullement. Mais il s'était attaqué à un morceau de choix, à Richepin, l'homme libre de *La Chanson des gueux*, le futur auteur des *Blasphèmes*, et qui avait chez Bourget sa « chambre de l'athée » [2] !

Or, la preuve la plus décisive, c'est que Vabre est une incarnation de Jean Richepin. C'est

> un des garçons originaux de cette génération, spirituel, moqueur, élégant et paradoxyste rare (*sic*), même dans cette société de décadence, société intoxiquée de paradoxes, comme Mithridate l'était de poison, du cœur à la tête, et qui comme lui s'amuse à en vivre, de peur d'en mourir.

Pour le physique, aucune erreur n'est possible : Vabre a le nez carré, la barbe courte, noire et frisée. Il a la tête de Caracalla, l'empereur barbare de la décadence, dont Bourget a pu voir le buste au Louvre. Il a les yeux jaunes. Il est « audacieux et passionné, fort comme un athlète et beau

1. *Le Gaulois*, 31 mai 1884, *Un peu de critique*, par Élémir Bourges.

2. *Le Figaro*, 20 février 1885. Grâce à la correspondance des trois jeunes gens, M. J. Bollery a pu reconstituer les tentatives faites par Bloy pour convertir Richepin et Bourget. Une lettre corrobore même la version de *Tentation*. Bloy y affirme à Richepin : « Vous sentirez une soudaine et incomparable suavité de tendresse, *l'Amour inconnu* viendra et vous avec une telle force et une si pénétrante douceur, que vous penserez comme les disciples d'Emmaüs que votre cœur est brûlant dans votre poitrine... » (*Léon* Bloy. *Origine, jeunesse et formation, 1846-1882*, t. 1, Paris, Albin Michel, 1947, p 241). Aubierge, dans *Tentation*, « prétendait que je (Vabre) n'oserais pas affronter les sacrements, que j'étais un lâche, que *pas un sceptique n'avait été assez sûr de son scepticisme pour se confesser sans rien ressentir.* Il citait des théologiens... » Le texte que nous soulignons correspond à l'extrait de la lettre : dans les deux cas il s'agit des effets psychologiques de la grâce.

comme un toréador... » Tous ces traits s'appliquent exactement à Richepin. Dans *Edel* d'ailleurs on peut lire un portrait d'ami fort proche de celui-ci :

> Le poète Chambeuf, lui, n'a pas vingt-sept ans :
> Un type étrange, un nez carré, de belles dents,
> Un tas de cheveux noirs bouclés, les yeux de cuivre ;
> En art comme en morale, il n'a qu'une loi : Vivre,
> Etre intense
> . . . .
> C'est le Caracalla du Louvre, trait pour trait ;
> Et cet oseur qui fait de lui ce qu'il lui plaît,
> Énergique et taillé, pour la lutte, en athlète,
> Serait clown ou tribun s'il n'était pas poète [1].

Au moral, plusieurs aspects de Vabre sont aussi propres au poète : son attitude blasphématoire, son audace sans li-

1. *Edel*, Seconde partie, III, 2. Le texte exact est : « c'était un garçon de taille moyenne, plutôt petit, mais robuste et très bien pris. Sa tête singulière rappelait beaucoup le Caracalla classique, l'empereur barbare de la décadence si souvent reproduit par la statuaire antique : un nez carré ; une barbe courte, noire et frisée ; des yeux clairs, jaunes et froids comme le vieux cuivre ; un encadrement de cheveux noirs aux boucles serrées ; un teint fatigué, battu par la vie, tout marqué de ces meurtrissures qui indiquent la précoce expérience d'une jeunesse aventurée à travers les pires excès. » On peut comparer ces portraits à celui que donne de Richepin Jules Lemaitre dans ses *Contemporains* (3e série, Paris, Lecène et Oudin, 1888, p. 315). M. Monval, qui a étudié la vie de Fr. Coppée, parle de même : « Athlète aux yeux de cuivre, au teint bronzé, à la barbe assyrienne, c'était Caracalla, Lucius Verus ressuscité... » (*Le Correspondant*, 25 juin 1927, p. 921). Quant au nom de son héros, Bourget l'a peut-être repris à Jules Vabre, l'excentrique, le lecteur enthousiaste de Shakespeare, dont Théophile Gautier parle dans son *Histoire du Romantisme* (chap. IV). Un autre personnage, tout accessoire d'ailleurs, pourrait être identifié : fort joli homme, il porte une barbe blonde à deux pointes comme on l'avait au seizième siècle, et il est habillé d'une sorte de veston bleu fermé de haut en bas par de larges boutons de nacre. Il s'agit vraisemblablement de Maurice Bouchor, ami inséparable de Richepin, et qui, selon un contemporain, « ressemblait à Rubens » (Adrien Marx, *Jean Richepin*, dans *Le Figaro*, 1er juin 1884). De même, le Père Timoléon, dans *Tentation*, ressemble au Père Milleriot dont parle M. Bollery (*op. cit.*, p. 238) : même âge, même caractère, même rôle.

mite, sa vie de débauche. Bourget les a repris peut-être à la vie privée — au reste, fort voyante et affichée —, et certainement à l'œuvre de Richepin et à l'attitude qu'il y revêt. Il est possible qu'il prête à son personnage et au modèle

> cette façon délicate de sentir la vie, coupable ou sublime, qui n'est accordée qu'aux imaginations d'élite, cette faculté de rajeunissement quotidien, d'oubli absolu du passé qui permet à ceux qui en sont doués de retrouver, au sortir d'un souper, des émotions fraîches devant l'aurore...

Sur ce point, nous quittons la copie littérale pour l'interprétation du caractère. Or, nous ignorons comment Bourget jugeait Richepin. Lui accordait-il ce « pouvoir de juger et de regarder la vie» qu'il attribue comme une qualité à Vabre ? Il est certain que, à un moment, il délaisse son modèle et cherche à faire de Vabre une créature originale.

Nous ne saurons sans doute jamais si Angélique Offarel a existé. Mais il est certain que vers 1875 Bourget portait à la psychologie féminine une curiosité toute particulière. Mieux encore, il avait fondé avec ses amis un Comité de Clémence, qui s'appelait aussi *Club des Pauvres-Angistes*. « Quand Bourget voit dans les rues une jeune fille laide, il en est extraordinairement attendri et nous dit : « Pauvre ange ! » Le Pauvre Angisme, qui a pris son nom de cette habitude, comprend encore les couchers de soleil attendris, les paysages humbles, les intérieurs modestes, tout ce qui est doux, touchant, un peu mesquin [1]. » Bourges, qui participait à ces jeux, a voulu écrire un roman inspiré de cet état d'esprit : il l'avait intitulé *Angélique Pitié* [2]. Faut-il s'étonner que Bourget ait choisi une jeune fille comme héroïne ? Depuis *Céline Lacoste* il s'intéresse à la sensibilité de la jeune fille. Et puis, ce nom d'Angélique est un symbole. Ne peut-on pas croire que ses amis et lui-même éprouvaient un plaisir supplémentaire à lire ces aventures, celui d'initiés qui reconnaissent leur coterie à des signes, à des formules, à un code ?

1. Raymond SCHWAB, *op. cit.*, p. 75.
2. *Ibid.*, p. 76.

Mais Bourget n'a pas seulement étayé sa fiction sur des souvenirs personnels, il n'a pas seulement puisé dans son milieu de débutant. Son expérience littéraire, ses admirations l'ont guidé et aidé. L'exemple de Zola, si apparent dans *Le retour*, ne l'est pas ici. Évidemment, *Tentation* relate un fait-divers : un drame passionnel provoqué par une jalousie. Les personnages sont moyens, ils appartiennent à la vie de de tous les jours. Ils ne sont ni exceptionnellement riches ni particulièrement pauvres. Mais ainsi Bourget suit plus Coppée que Zola. C'était un des articles du Comité, nous l'avons vu, de choisir des intérieurs modestes. Et celui des Offarel est déjà à la limite de la modestie et de l'aisance [1]. Le monde de *L'Assommoir* est tout différent. En outre, la déchéance d'Angélique n'est pas irrémédiable : Bourget ne mène pas son personnage à la destruction. Et puis il suit ses créatures avec une sympathie évidente. Bref, tout ceci apparente plus *Tentation* aux nouvelles de Coppée qu'aux grands romans de Zola.

Par contre, dans la mise en œuvre, c'est Balzac qui inspire Bourget. Les premières phrases de *Tentation* rappellent étrangement le début du *Père Goriot*. La description du quartier introduit celle de la maison. L'éloquence est mêlée de lourdeur, et on retrouve jusqu'au tic de citer l'ancienne appellation de la rue.

> La rue Amyot s'appelait autrefois rue du Puits-qui-parle. Ce nom pittoresque est tombé des murs pour céder la place au souvenir moins récréatif du traducteur de Plutarque. Mais sa nouvelle et pédantesque dénomination n'a pas rajeuni cette vieille rue. Elle est située par-delà le Panthéon, dans un quartier silencieux et délaissé. Cet autre versant de la montagne Sainte-Geneviève qui va de la rue de la Vieille-Estrapade à la rue des Feuillantines, et de la rue Gay-Lussac à la rue de la Clef, n'est guère peuplé que d'écoles et de couvents. Les maisons particulières sont habitées par des professeurs, des prêtres ou des rentiers, tous gens paisibles, de vie sage et bien ordonnée. Aussi ne venez pas cher-

1. Le père est professeur au collège Rollin. Mais les Offarel ont une femme de ménage et un professeur de piano.

cher rue Amyot les lamentables boutiques, les maisons en loques, les sous-sols borgnes et les rez-de-chaussée fabuleux où s'empilent, comme dans un égoût, les détritus de la vie parisienne : vieux meubles et vieilles gravures, bottes sans semelles et pendules sans cadrans, lampes et fourneaux, habits et tapis, chapeaux et shakos, robes, rubans et chaufferettes (sic), jusqu'à des habits d'académicien et de préfet, échoués là après quelles odyssées, jusqu'à des jambes de bois dépareillées !

Ici les murs sont propres. Pas une annonce ne les déshonore. La plus haute maison a bien deux étages. Pas une fenêtre qui ne déploie derrière ses carreaux, dont les plus anciens sont presque verts, son joli voile de rideaux blancs brodés de fleurs. En été, les pavés de la rue s'encadrent coquettement d'un filet d'herbe. En automne les feuilles mortes s'entassent à loisir dans la rigole qui stagne plutôt qu'elle ne court le long du trottoir. Il y a un enfoncement sur ce trottoir, un buen-retiro entre trois murs, auquel on accède par deux marches basses, sorte de terrasse où les enfants du voisinage passent des journées à musarder, tandis que des femmes cardent des matelas en plein air... deux cents mètres carrés de province, et à cinq minutes les brasseries du Quartier Latin, et à une demi-heure le tumulte du boulevard, et à une petite heure les élégances quasi princières, des hôtels du parc Monceaux (sic), et c'est Paris, avec ses contrastes de capitale sceptique et indifférente ; couvents et boutiques, chapelles et théâtres, cafés et palais, l'énorme cité a ses asiles pour toutes les passions, saintes ou coupables, comme elle a des coupables pour tous ses mauvais lieux, et des saints pour toutes ses églises.

Comme on le voit, la tirade sur Paris n'est pas oubliée Mais, sans parler de réminiscences de détail [1], le trait le plus

1. Cf. aussi dans *Ferragus* : « Mais, ô Paris, qui n'a pas admiré tes sombres paysages... » (Balzac, *La Comédie humaine*. Éd. Pléiade, t. V. p. 18-19). Il y a d'autres traits balzaciens. Ainsi, la notation de détails de mœurs très précis, qui font du narrateur un historien : la vogue de Sarah Bernhardt, imitée ici par Sacha, la mode féminine (« Elle portait une robe gris-perle avec des nœuds rouges aux poignets et un revers rouge au col, — les couleurs alors à la mode, et qui,

balzacien est assurément la ressemblance des personnages à leur milieu. Des jeunes filles Offarel, le narrateur nous dit que « c'était vraiment l'image de leur vie que ce quartier clérical et retiré... » Enfin, un lien étroit unit le physique et le moral de ces personnages, celui-ci imprégnant celui-là et se manifestant par lui. Toutefois, chez Bourget cette méthode de connaître et de faire connaître la personne est plus schématique que chez Balzac : il ne retient que les éléments réellement significatifs. En outre, il *voit* moins bien son personnage. Les portraits des parents Offarel sont, de ce point de vue, dans la pure tradition balzacienne [1]. Mais une tradition adap-

pour les curieux de toilette, dateront ce récit mieux qu'un chiffre. ») D'autre part, les personnages secondaires sont dessinés par des traits amusants, qui en font des caricatures : ainsi la maîtresse d'anglais, « une vieille demoiselle de cinquante ans (*sic*), environ, coiffée en boucles, encore blonde, et qui habitait rue Rataud, dans le couvent de l'Enfant-Jésus... (elle) était Anglaise depuis les plumes de son chapeau excentriquement posé en casque jusqu'à l'extrémité de ses longs doigts blancs qui sortaient de mitaines éternellement noires. » Enfin, Bourget recourt à la graphologie, tout comme Balzac à la phrénologie ou à la physiognomonie ; l'écriture de Croixans-Vabre « aurait été féminine, si certaines lettres, telles que les P presque carrés, les T fortement barrés, et enfin la décision des D écrits à l'ancienne manière, n'eussent trahi la virilité d'une main d'homme. » Un détail encore : la lettre adressée par Angélique à Vabre rappelle celle de Modeste Mignon à Canalis. Celle-ci écrit à un poète célèbre et qu'elle ne connaît que par ses œuvres, Angélique écrit à un voisin qu'elle a épié. Mais dans les deux cas l'œuvre agit sur l'imagination des jeunes filles.

1. M. Offarel « comptait un peu plus de cinquante ans. De moyenne taille, il paraissait petit : la fatigue l'avait comme tassé. Il tenait quarante années de pupitre et d'obstinée lecture dans le dos rond de cet homme courbé qui roulait, plutôt qu'il ne marchait, le long de sa serviette bourrée de livres ; il y avait des milliers de courses précipitées entre deux leçons dans ces jambes qui trottinaient d'elles-mêmes, et des milliers d'heures sédentaires dans ce teint couperosé, à fond cuivré, plaqué d'une épaisseur de rouge aux pommettes, et des milliards d'interrogations dans cette voix bredouillante qui mâchait ses syllabes hâtivement. En même temps, et dans l'arrière-fond de ces yeux clignotants qui gardaient comme un affolement d'avoir déchiffré d'innombrables bêtises, et dans le sourire de cette bouche qui avait prononcé un nombre incalculable de fois les naïfs exemples de la grammaire latine, vous auriez deviné une infinie bonté, la naïveté d'une vierge, la sainte

tée au tempérament de Bourget et modifiée par les autres influences qu'il a subies.

Établir ces identifications de personnages et reconstituer les parentés littéraires, voilà certes des buts intéressants : l'histoire des mœurs et celle des Lettres s'y trouvent mêlées. Mais *Tentation* offre davantage : le jeune écrivain qui cherche sa voie, qui met à profit sa récente expérience de la vie, qui suit des auteurs aimés, engage aussi sa personnalité. Quelques convictions, quelques expériences intimement enracinées apparaissent sous le couvert de la fiction. Elles prennent la forme de thèmes de réflexion ou de sensibilité, autour desquels s'organise le récit. Il révèle ainsi les sources plus profondes, plus secrètes de l'écrivain.

Le premier de ces thèmes est celui de l'homme contemporain. Vabre s'inspire, nous l'avons vu, de Jean Richepin. Mais au moral, Bourget délaisse son modèle. Vabre est plus fin : sa sensibilité s'apparente plutôt à celle de Musset ou de Henri Heine, elle est faite d'un mélange de tendresse et de scepticisme [1]. En cela, Bourget exprime un état personnel. *La Vie inquiète* manifeste fort bien les élans et les contradictions d'une âme attirée tantôt vers l'Art, tantôt vers la jouissance, tantôt encore vers l'amour. Le poète est indécis. Ne souhaite-t-il même pas « redevenir simple et bon, pour

ignorance de toutes les bassesses du monde, la plus inexprimable timidité, l'impossibilité de mentir, une âme conservée jeune dans l'insipidité de son travail, comme les œufs se conservent frais dans le son. Ajoutez à cela deux mains de paysan, toujours gantées de mitaines noires, une vieille redingote, la foi du charbonnier et une soumission aveugle aux volontés de sa femme : et voilà l'homme. »

« Madame Offarel avait des yeux sombres, de profonds yeux tragiques, tout brouillés de noir et de deuil. L'orbite était flétri, meurtri, comme mangé de chagrin. Le sourire se crispait sur une bouche qui n'avait jamais été douce et qui se forçait à la bonté. Les tempes étaient battues, le teint plombé, le sang fiévreux, tourmenté, malade. Deux bandeaux plats de cheveux encore très noirs et lustrés casquaient cette tête, et en la rajeunissant l'attristaient davantage par contraste. Le tout faisait une inoubliable figure. Dans une foule on se retournait pour la revoir, et on rêvait de malheurs inouis devant cette tête pétrie de souffrance. »

1. Bourget dit explicitement que Vabre ressemble moralement aux deux poètes.

aujourd'hui [1] »? N'a-t-il pas été « la dupe du désir de n'être jamais dupe [2] »? De plus, cette ironie, ce goût de la passion, ce scepticisme, sont habituels dans sa génération, et le patronage de Musset et de Heine n'a rien qui doive étonner : Heine est un des auteurs en vogue [3] et Musset est, selon Bourget, un des trois grands auteurs modernes [4]. « Il est moderne dans le mal. Il a invité une façon nouvelle et singulière de goûter la vie dans ce qu'elle a de plus âpre et de plus coupable : le vin, le jeu, la débauche [5]. » Ceci confère à Vabre une tout autre signification : le voilà devenu un exemplaire de jeune homme contemporain. Il convient de préciser que cet exemplaire est interprété à la lumière des livres ! A cela s'ajoute que Vabre est un personnage tout byronien. Il l'est par les aspects les plus extérieurs, la débauche, l'impiété affichée et sacrilège, le mystère qui l'entoure, le dandysme [6]. Or cela reflète plus Bourget peut-être que l'homme

1. *La Vie inquiète, A la même.* Éd. déf. Lemerre, p. 90.

2. *Ibid.*, p. 90. La chronique écrite par Vabre et que Bourget rapporte *in extenso* illustre le scepticisme de l'homme dupé.

3. La traduction de l'*Intermezzo* par A. Mérat et L. Valade était fort connue dans les milieux de jeunes écrivains français.

4. Balzac, Stendhal et Musset, « ce triumvirat des Grands Modernes », écrit Bourget en 1877. Dans leur œuvre on peut acquérir « le sentiment exact et profond de notre jeunesse et de ses façons de goûter la vie... » *La Vie littéraire*, 3 mai 1877, *Alfred de Musset.* Il est curieux que Bourget prenne trois écrivains morts depuis vingt ans et plus pour définir la sensibilité contemporaine. Les *Essais* donneront un tout autre témoignage.

5. *Ibid.* Bourget ajoute : « Musset leur plaît, à ces corrompus et à ces décadents de la fin du siècle, parce que sa poésie est la poésie de leurs vices. » Trois ans plus tard, Baudelaire remplacera Musset.

6. Il est probable que Richepin était assez byronien, par son inconduite, par son athéisme, par son mépris des conventions. A en croire M. Monval (*op. cit.*), il citait par cœur Byron dans l'original. Mais il se peut aussi que Bourget se soit laissé guider par des modèles littéraires, comme l'Albertus de Th. Gautier ou le Rolla de Musset. Le type même de Don Juan portait, dans le poème de Byron, l'empreinte du poète. « Byron en avait fait l'enfant de la nature, corrompu par la vie, libertin sans le vouloir, inconstant malgré lui, jeté par la force des choses et le jeu du hasard de bras en bras et d'amour en amour. » (E. Estève, *Byron et le romantisme français. Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1820 à 1850.* Paris, Hachette, 1907, p. 243.)

contemporain. Il admire « le divin Byron »[1], et il l'affirmera :

> S'il y a quelque ridicule à s'avouer un admirateur déclaré du noble lord, en cette époque de naturalisme grandissant, je braverai ce ridicule en disant que de tous les poètes celui-là me passe à moi plus près du cœur que tous les autres ... [2]

Et Barbey d'Aurevilly, qui entretenait le culte du poète anglais, avait consacré à Bourget un article intitulé *Un poète byronien* [3]. Sans doute, Vabre n'est-il pas explicitement un décalque de Byron : mais il contient des traces du byronisme de Bourget. Évidemment, celui-ci est loin de Byron lui-même. Il y a une antithèse, qui apparaît peu dans *Tentation*, mais que *La Vie inquiète* contient : celle du byronisme avec la société contemporaine. A plusieurs reprises Bourget proclame son désir d'une vie héroïque, son élan vers la grandeur [4]. Et il condamne la vie moderne précisément pour sa laideur, son impuissance, sa fièvre stérile, sa vénalité [5]. Mais en la condamnant il participe à cette existence, il l'aime et il l'étudie. Ce byronien est plongé dans un monde qui contredit ses aspirations et il accepte lucidement ce monde ! De ce point de vue, Vabre reflète assez bien la dualité de Bourget : original, fort, audacieux, il se révèle un talent monocorde, et ne peut que ressasser les mêmes histoires. Nous sommes ainsi amenés à constater que Bourget aboutit à une contradiction. Il semble bien qu'il ne soit pas arrivé à résoudre le problème posé par la création de son héros ; il n'a pas su passer de la description d'un modèle à l'invention d'un caractère, il n'a pas réussi la synthèse d'une créature individuelle, qu'il avait sous les yeux, avec un type général, qu'il extrayait des livres.

1. *La Vie inquiète, Byronisme.* Dans l'édition définitive, « divin » est remplacé par « noble ». Ce poème est dédié à Jean Richepin.
2. *Le Parlement*, 4 mars 1880, *Un coin de province.*
3. *Les Œuvres et les Hommes. Les Poètes.* Paris, Lemerre, 1889. « Toi, Byronien, à qui la fantaisie est si chère », avait dit Charles Grandmougin dans sa *Lettre sur Edel à Paul Bourget* (*La Vie littéraire*, 18 juillet 1877).
4. *Michel-Ange, L'Art, Ambition, Byronisme, Vers écrits à Florence.*
5. *Atavisme, Les Dieux, A Leconte de Lisle.*

Mais Vabre porte en lui un autre résidu de l'expérience de Bourget : il représente la bohême et figure ainsi le jugement que Bourget porte sur elle, après huit ans de vie littéraire. Or ce jugement est inséparable de celui qu'il porte sur la vie de famille. A vrai dire, il s'agit non d'un jugement, mais de l'expression d'un sentiment. La bohême est opposée ici à l'existence familiale. Angélique en subit la séduction, qui est forte. La bohême a pour elle la facilité, la liberté, le libertinage, la dévotion à l'art. Mais ces apparences heureuses cachent des échecs. Vabre a des aspects de raté : malgré ses dons, il est incapable de se renouveler. Il a gaspillé sa fortune, il doit monnayer son talent. Un an après sa mort, qui trouve-t-on pour honorer sa mémoire ? Pas les compagnons de bohême, mais quelques vieilles gens, oncles et cousins,

> humbles visages de bourgeois et de bourgeoises que le coquet, l'élégant, le froufroutant Croixans avait sans doute traités haut la main de «vieilles ganaches» aux jours évanouis de sa superbe jeunesse, et qui se retrouvaient pourtant presque seuls à se souvenir, après douze mois, de celui qu'ils avaient connu enfant.

La famille a donc pour elle la fidélité, l'attachement réel. Sans doute est-ce cela que nous trouvons dans le milieu des Offarel : ils s'aiment vraiment. Bourget décrit avec sympathie leur cadre tranquille, leur intérieur gai, leurs habitudes provinciales ; il évoque la poésie modeste qui s'en dégage, tout comme François Coppée l'avait fait dans ses poèmes. Mais M. Offarel est usé et sa personnalité est anéantie. Madame Offarel surtout fait peser sur ses proches une contrainte qui se traduit par le silence, la peur, la froideur. Elle sait créer, lors d'une faute, « un supplice de toutes les heures, le vide absolu autour de la coupable, et cette cloche pneumatique s'abattait sur toute la maison à la fois ». Elle rend l'atmosphère irrespirable. Elle gronde sa fille

> en termes amers, d'une ironie froide. Toute cette bile, qui lui brouillait l'arrière-fond des yeux et lui plombait le teint, crevait ces jours-là dans ses phrases. Puis, comme elle craignait le péché de colère, elle se retenait de dire tout ce qu'elle sentait : son fiel s'épanchait de dedans sur son cœur et c'était

> alors, vis à vis de celle de ses filles qui avait failli, de longs silences, un glacial baiser le soir et le matin, donné sur le front et du bout d'une lèvre qui tremblait, des offres de plats à table faites d'une voix sourde auxquelles répondait une voix épouvantée, des promenades exécutées militairement comme des consignes et sans une parole d'affection...

Bourget met en évidence le conflit d'une personnalité délicate et douée d'une sensibilité subtile et compliquée, avec un milieu de famille bourgeois. Et il insiste sur l'incompatibilité des caractères qui ne se pénètrent pas. Voici d'ailleurs la synthèse du drame, au moment où le conflit atteint son paroxysme, quand mère et fille s'affrontent :

> Sans doute pour ceux qui cherchent le fracas des événements et ne comprennent pas ce qu'il peut tenir de dramatique, de douloureux, de terrible dans un regard ou dans un geste, ce n'était, cela, qu'une mère grondant sa fille. Mais, cette mère, c'était la foi au devoir, l'absolue croyance au bien ; et cette fille, c'était la passion brûlant tous les prinpes au feu endiablé de son désir. Mais cette gronderie, c'était la mise en accusation de deux mondes, l'un par l'autre ; madame Offarel allait juger et condamner cette mystérieuse et criminelle poésie qui se détachait du Parisien Croixans et dont l'attrait avait fasciné, ensorcelé Angélique ; et cette dernière pouvait demander compte à celle qui l'avait élevée de la rigide sévérité janséniste dont la contrainte révoltait ses puissances aimantes. Enfin, c'était encore par-dessus tout, un battement de cœur des deux côtés, inouï jusqu'alors, l'entrée dans une période nouvelle de leur vie de famille, une rébellion contre l'autorité des parents, impossible jusqu'à cette heure.

La sympathie de l'écrivain est réservée à Angélique. Le mauvais rôle est pour Madame Offarel. Elle doit admettre son erreur, l'excès de sa rigueur, qui lui a fait méconnaître la vraie sensibilité de sa fille. Angélique est moins coupable que victime, victime de son innocence, de son imagination, de son éducation. « Il lui aurait fallu quelque phrase douce, une caresse presque compatissante », observe le romancier. Bourget insiste donc particulièrement sur les devoirs des parents Offarel, celui de compréhension surtout. La manière

même dont il appuie sur certains traits dans l'analyse du caractère et dans la description de Madame Offarel ne trompe pas : l'histoire de *Tentation* révèle un souvenir de la vie de famille, mais vécue par un enfant impressionnable, qui a retenu avant tout les froissements de l'existence en commun et la méconnaissance des droits qui semblaient dus à sa personne.

Le thème de la famille est étroitement lié à celui de la religion. Madame Offarel est une piètre éducatrice parce que la religion l'a déformée. Le thème religieux est central : la nouvelle relate les luttes d'une âme qui, aux prises avec la tentation, y succombe progressivement. Quatre personnes représentent ici la religion : la mère, Aubierge, un prêtre et Angélique. Madame Offarel, aux lèvres « froides que l'ascétisme avait rentrées et pâlies », confite en une « farouche dévotion », a été élevée dans un esprit janséniste. Bourget cite même l'église Saint-Médard comme le centre géographique où s'est perpétuée cette tradition. Madame Offarel voit dans la religion des rites précis, fixes, réguliers. Elle a étouffé les mouvements de son cœur pour ne plus voir que les préceptes : la religion l'a endurcie, déshumanisée. Le romancier le dit explicitement : elle

> aurait été parfaitement heureuse, si elle n'eût reçu de bonne heure une singulière éducation religieuse qui lui avait empoisonné les sentiments, comme certaines substances attaquent les os dans les moëlles.... Le temps, qui travaille nos cœurs comme il travaille les tableaux, et pousse au noir nos sentiments, avait assombri encore la religion de cette femme. De la ferveur au fanatisme il n'y a qu'un pas, et elle le franchit vers trente-cinq ans. Cette aggravation de piété fut-elle l'effet exaspéré d'une âme dévote contre les tentations qui la tourmentaient à ce tournant de la vie...

Elle s'astreint dès lors à une « effrayante austérité ». Évidemment elle aime ses filles — « elle les adorait, comme elle les grondait, avec folie » — mais la sévérité de sa discipline supprime toute ouverture de cœur de part et d'autre. Ainsi elle laisse Angélique démunie devant le danger.

Quant aux représentants de la foi, il y a Aubierge, le parieur, qui est un excentrique, et un confesseur. C'est « un

prêtre de sens assez droit, mais d'intelligence un peu étroite ». Il arrache aux fillettes leurs faux cheveux en criant : Pas de bottes de foin. Et, dit le romancier,

> il traitait leurs âmes comme leur chevelure, en essayant de combattre chez elles tout ce qui lui semblait compliqué, subtil, et, suivant son mot de provincial honnête, « parisien ».

Comme bien l'on pense, c'est la complication même qui attire Bourget. Déjà dans *Céline Lacoste* figurait un prêtre « peu habitué aux complications que la pensée introduit dans la sensibilité [1] ». En 1880, Bourget a commencé de s'éprendre de Renan : la compréhension universelle, la négation de tout absolu, le détachement transcendental se sont imposés à son esprit comme les seules attitudes de l'intelligence vraiment supérieure [2]. Ne faut-il pas voir dès lors une nuance de mépris condescendant dans ce « provincial honnête », dans cette horreur de la complication et de la subtilité ? Le fanatisme même n'est-il pas une forme d'inintelligence [3] ? Ainsi donc Bourget ne retient de la religion que sa dureté pour les fautes et l'incompréhension pour les imbroglios des âmes. Tout au plus, cependant, elle peut être utile à quelques « malheureuses créatures fatiguées par la vie et qui viennent, avant quelque dure journée, implorer un peu de force encore ». Elle est un soutien, non sans doute en vertu d'une force interne, mais parce qu'elle est une illusion consolante : la leçon de Renan est complète. Par contre, les cérémonies du culte ont une valeur esthétique indéniable qui attire Bourget. Elles créent une ambiance impressionnante, elles nourrissent des états bien particuliers de l'âme. On ne pourrait dire si c'est là un reste de l'éducation religieuse ou un effet de la culture artistique. Ainsi, une chapelle inspire à Bourget cette description où il a mis toute sa science verbale :

> Il y a dans cette église de Saint-Étienne-du-Mont une chapelle latérale, construite à l'imitation de celles qui se voient

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1874, p. 880.
2. Cf. notre article : *Paul Bourget et l'esprit de décadence*, *Lettres Romanes*, août 1951, surtout p. 206-211.
3. « Grossier fanatisme », « besoin inintelligent de la certitude », voilà comment s'exprime Bourget dans *Le Globe*, 11 novembre 1879, *L'Église chrétienne, par M. Renan.*

dans les cryptes des vieilles basiliques. Elle se nomme la chapelle du Sépulcre. Un groupe de personnages en pierre et de grandeur naturelle y représente la mise au tombeau du Christ. La Vierge se pâme, soutenue par le plus jeune des Apôtres. Trois femmes tordent leurs bras dans la douleur. Le Christ, rigide, émacié, sanglant, est porté au sépulcre par un vieillard somptueusement vêtu dont la longue barbe flotte au vent, et qui maintient la tête tombante, tandis qu'un humble esclave, sérieux et consterné, embrasse les pieds percés de clous... Un grand vitrail rouge et brun représentant des scènes de l'Écriture et, au milieu, une tête de Jésus décollée, filtrait un jour teinté de sang, sur lequel tranchait la froide, jaune lueur de quelques chandelles de cire.

Bourget se souvient, dans ce tableau, des leçons de Balzac, de Flaubert et des Goncourt, de ces derniers surtout pour la recherche de l'effet. Quelques traits lui suffisent pour évoquer l'atmosphère d'une messe basse rue Lhomond :

Une porte à un battant et sans serrure à l'extérieur s'ouvrant dans le mur de la rue, de cinq heures du matin à sept heures. On enfilait un long couloir pavé, à ciel ouvert, puis on tournait à droite, et on poussait deux portes l'une après l'autre ; on débouchait dans une chapelle exiguë, sans autre ornement que cinq autels dressés en cercle et une ligne de confessionnaux garnis de rideaux verts... Cinq messes se célébraient à la fois, et les voix sussurantes de cinq prêtres, les réponses des cinq acolytes, les tintements des cinq clochettes s'entremêlant à des intervalles inégaux, donnaient l'impression de quelque office mystérieux, tel qu'il dut s'en rencontrer aux premiers temps de l'Église chrétienne, dans les profondeurs des catacombes.

Telle est donc la position de Bourget. Il admire la « mystérieuse beauté » qui émane des cérémonies religieuses [1], il admet que ces cérémonies soient utiles pour certaines âmes. Mais il ne va pas au-delà.

Ceci nous amène au quatrième thème, la psychologie. Il est aussi étroitement lié à celui de la religion que celui-ci l'était

1. Les prières qui précèdent la communion sont dites « dans une monotonie d'intonation qui en augmentait la mystérieuse beauté ».

au thème de la famille. Le problème psychologique en effet est le cœur du récit. La vraie héroïne est Angélique. Bourget se propose au premier chef d'analyser un caractère, il se pose en disciple de Stendhal. Angélique en témoigne un peu : voilà une jeune fille douce, pieuse, obéissante, rêveuse, qui tout à coup acquiert une énergie exceptionnelle, ose accomplir une série d'actes inaccoutumés et immoraux, mentir, espionner, voler ! Elle vit intensément alors. Mais ce n'est pas sans une certaine passivité : elle subit les événements, elle est emportée par eux, bien plutôt qu'elle ne les dirige. Cet aspect stendhalien, Bourget ne l'a probablement pas aperçu. Pour lui le beylisme consiste surtout dans l'esprit d'analyse, ainsi qu'il le montrera dans les *Essais de Psychologie contemporaine* [1]. Ici son analyse s'exercera sur une forme bien particulière de la sensibilité.

> Un seul mot éclairera tout ce caractère, — un mot qui sonne faux comme l'état d'âme qu'il résume —, c'était une jeune fille romanesque. La sensation agréable ou pénible lui arrivait trop vive, trop pénétrante, trop profonde. Avec son grand air froid de Marie-Antoinette triste,... elle avait des nerfs sans cesse vibrants, sans cesse tendus.

Les savants accepteraient-ils aujourd'hui le terme « romanesque » dans ce sens, ou préféreraient-ils le mot « émotive » ? Mais, en réalité, Angélique est surtout vulnérable parce qu'elle n'avait

> aucune idée de la réalité des choses. Elle avait vécu dans un complet isolement, rêvé ses propres rêves, créé elle-même et pour elle-même son monde, ses caractères, ses opinions. C'est la nature la plus dangereuse, pour peu que le hasard veuille qu'on la comprime...

Au surplus, elle est instable, s'abandonne tantôt à une gaieté joviale et confiante, tantôt à de noires tristesses, et se replie sur elle-même. « Toute sa jeunesse n'avait été qu'un ciel de mars, mêlé d'éclaircies et de bourrasques ». Et n'est-ce pas une préparation à la faute que « cette rêveuse

1. Dans les *Essais*, Bourget parle de l'esprit d'analyse dans l'action. Ce n'est là évidemment qu'un aspect de Stendhal.

mélancolie qu'un auteur mystique a appelé (*sic*) le bain du Diable »? Son éducation accentue encore cette tendance. Dans la crise qu'elle traverse son sentiment de solitude s'accroît, sa passion l'écarte davantage de sa famille et ses fautes l'isolent de sa religion. Elle est même isolée de soi : elle ne se reconnaît plus, son être présent n'a rien de commun avec ce qu'elle a été. Son centre de gravité s'est, si l'on peut dire, déplacé. Il en résulte une sorte d'affolement de sa raison. L'intuition de Bourget montre tout cela avec justesse : nous participons au drame de l'âme enfermée en elle-même, de l'intelligence incapable de se juger et de se comparer à autrui parce que la connaissance d'autrui lui manque. Évidemment ce drame d'Angélique est un fait-divers pour l'observateur superficiel. Elle vit « une aventure presque enfantine, naïve et sans événements. *Mais les événements sont ce que nous les sentons* [1]. » Ce ne serait pas un drame s'il ne manquait à Angélique des normes qui lui permissent de ramener les faits à leurs justes proportions. Mais son éducation a faussé ces normes. Ainsi, dès cette première héroïne, Bourget montre l'être faible aux prises avec la vie, la pensée défaillant dans la connaissance et l'évaluation de sa nature. Il est significatif de constater qu'un des agents corrupteurs d'Angélique soit le texte écrit par Vabre. Tout insipide qu'il est, il enflamme l'imagination de la jeune fille.

> Ce fut pour Angélique une suite d'émotions poignantes qui mordaient sur cette âme neuve au mal, comme l'eau-de-vie sur un palais nourri de laitage.

Voilà le thème du *Disciple* esquissé, l'influence de l'écrivain sur les personnalités faibles. Que Bourget y songe n'a rien d'étonnant puisque les *Essais*, qu'il va bientôt publier, sont fondés sur ce postulat.

Le psychologue ne se contente pas de l'analyse : il aime formuler des axiomes, des principes. Cela existe dans *De l'amour*, de Stendhal. N'est-ce d'ailleurs pas une forme de cristallisation amoureuse que Bourget décrit? Angélique est d'abord horrifiée, puis curieuse, elle lutte, se donne des rai-

1. Nous soulignons.

sons d'aimer et de sauver Vabre, et enfin elle cède à des espoirs et à des désirs confus. Mais cette analyse, qui est comme un morceau de virtuosité et de bravoure, contient aussi des maximes, parfois heureuses[1], parfois maladroites ou alambiquées [2]. Quelles qu'elles soient, elles attestent que le narrateur a l'ambition d'éclairer le cœur humain par des lois générales que lui suggèrent son expérience et ses lectures. Stendhal et Balzac lui avaient montré l'exemple. Peut-on porter au crédit du jeune observateur de l'âme la remarque qu'il glisse à propos de Madame Offarel :

> De la ferveur au fanatisme il n'y a qu'un pas, et elle le franchit vers trente-cinq ans. Cette aggravation de piété fut-elle l'effet exaspéré d'une âme dévote contre les tentations qui la tourmentaient à ce tournant de la vie...

C'est là une première idée de ce *Démon de Midi* qui sera célèbre trente-quatre ans plus tard !

1. « Quand nous souffrons, il n'y a pas de toujours, il n'y a qu'aujourd'hui ». « Beaucoup de femmes sans doute, et à la première époque fleurie de leur existence, comme à la dernière, à la plus défleurie de roses et de sentiments, ont caressé cette chimère d'un amour protecteur et préservateur qui mélangeât, en les relevant l'une par l'autre, la passion et la maternité... Puis les meilleures d'entre elles y renoncent, lorsqu'elles ont reconnu que l'amour est son but à lui-même, qu'il se nourrit de défauts plus encore que de qualités ; en un mot, qu'il suppose deux êtres définitivement marqués et achevés, et que l'éducation morale n'existe plus à l'âge où l'on inspire et où l'on ressent la passion. » Il y a aussi un joli texte sur le premier sentiment d'amour.

2. Un exemple suffira ! « Certes, se sont (sic) là les infiniment petits du cœur humain ; mais le monde moral reproduit exactement la construction du monde physique, et on n'arrivera à l'étude exacte de ce phénomène complexe qui s'appelle un sentiment qu'à la condition de toucher du doigt ces vibrions psychologiques nommés par Leibnitz petites perceptions et dont l'invisible mouvement au fond de notre être nous amène à changer nécessairement à notre insu et comme malgré nous. » L'autorité jumelée de la zoologie et de la philosophie n'est malheureusement d'aucune utilité pour l'intelligence du texte. Plus intéressante est la phrase sur le monde moral ; elle a une résonance tainienne, sans doute, mais on la retrouvera dans *Le Démon de midi*, avec une signification plus large et plus riche.

Mais être psychologue, pour Bourget, en 1880, ce n'est pas seulement suivre les méandres de la sensibilité, ni en codifier les lois. Le scrutateur des caractères se réclame aussi de Renan :

> En imagination, et pour quelques instants, l'homme qui comprend a traversé l'univers entier des passions et des doctrines, il a retrouvé, lui sceptique, les intimes émotions du pied de l'autel qui font que l'âme dévote se vaporise avec l'encens (sic). Avec les criminels, il a goûté, lui honnête, les cuisantes délices des fautes irréparables. Avec les esprits simples, lui compliqué, il s'est senti redevenir simple, tout voisin de la nature, tout naïf et tout enfant. Avec les compliqués, il s'est raffiné en de nouveaux sens. Il n'est guère qu'un dilettante, car il s'est prêté à tout sans se donner à rien. Mais avais-je tort d'écrire que ce dilettantisme-là n'est qu'une forme transcendante de l'idéalisme [1] ?

Bourget écrit cela peu avant de publier *Tentation*, au moment peut-être où il y travaille. Un peu plus tard, il affirmera que « les psychologues, traitant l'âme humaine comme ils traitent les autres produits de la nature, se trouvent être les seuls qui respectent toutes les sincérités [2] ». Voit-on maintenant combien le thème de la psychologie est proche de celui de la religion, pour Bourget ? Et comment, par une rencontre assez surprenante, Stendhal devient le complément de Renan ? A l'égard d'Angélique, Bourget a adopté le point de vue supérieur du psychologue, il a étudié avec sympathie une crise morale, mais il ne s'est pas engagé à fond, il s'est prêté à une forme de sincérité. Le portrait assez chargé de Madame Offarel, celui du confesseur sont précisément l'antithèse de ce dilettantisme, dans des formes à la fois psychologiques et religieuses.

1. *Le Parlement*, 15 avril 1880, *M. Renan, par P. Bourget.*

2. *Le Parlement*, 26 janvier 1882, *Études de prêtres.* M. Léon Blum donne comme règle initiale du beylisme « de pratiquer une méfiance générale et de faire table rase par un doute universel. Il faut récuser toute autorité, croire uniquement à ce que l'on aura pu contrôler soi-même... » (*Stendhal et le Beylisme.* Paris, Albin Michel, 1947 (3e édit.), p. 125).

Nous sommes dès lors en droit de nous demander si là n'est pas la raison de l'oubli qui entoure *Tentation.* Bourget n'en a-t-il pas jugé le dilettantisme trop apparent ? Comme il rejette cette attitude philosophique dès 1885 environ, lors des *Nouveaux Essais*, il n'aura pas trouvé bon d'inclure sa nouvelle dans *Pastels*, en 1889. Et puis, ce pari, si étrange, ces portraits de compagnons, si transparents ? Quoi qu'il en soit, *Tentation* constitue un récit de qualité. Il y a des maladresses : la principale réside dans la conception de Vabre. La psychologie d'Angélique par contre, quoique teintée parfois d'abstraction, est vivante, nuancée, douée de vie et de mouvement. Il y a aussi la présence de quelques thèmes. La famille et la religion font le sujet de *Céline Lacoste*, en 1874 : la jeune fille sent sa responsabilité dans le salut de son père. Dans *Tentation* le sujet s'est développé en plusieurs plans intimement solidaires. Et, chose étonnante, *Cruelle énigme*, en 1884, y reviendra encore. L'amour sera la crise qui met à l'épreuve toutes les valeurs religieuses, morales, familiales, sur lesquelles était fondée la vie d'Hubert Liauran. Comme Angélique, mais selon des principes contraires, Liauran a été élevé hors de la vie, de façon presque artificielle. *Cruelle énigme*, comme *Tentation*, décrit la réaction passionnée contre un milieu familial oppressif et incompréhensif. Angélique, il est vrai, ne connaît que l'amour naissant, tandis que Liauran est emporté par la passion. Plus de maturité, plus de vraie connaissance du cœur, moins de mièvrerie : tout cela donne à *Cruelle énigme* une gravité que n'a pas *Tentation.* Mais il est certain que cette longue nouvelle a acheminé l'écrivain vers l'œuvre de son âge mûr. Elle opère même cette transition entre les tentatives de sa jeunesse et les créations plus amples, qu'elle laisse entrevoir.

Louvain. Raymond POUILLIART.

NOTES

Stylistique nouvelle et études baroquistes

On sait que la stylistique nouvelle a pris son essor en Allemagne, sous l'impulsion de Leo Spitzer, de Karl Vossler et de Helmut Hatzfeld. En Suisse, Bally les avait précédés, mais en s'attachant principalement à l'expression de la sensibilité par le langage. En France, l'étude de la littérature s'est longtemps confondue avec l'étude de l'histoire littéraire, et celle-ci avec l'étude de l'évolution des idées. Ce souci de retrouver, dans la littérature, l'expression de la civilisation a donné trop de brillants résultats — songeons aux travaux de Paul Hazard — pour qu'on puisse en médire, mais il faut avouer qu'il s'est fait par ailleurs une confusion fâcheuse sur l'objet même des études littéraires. On s'acharne à vouloir considérer l'écrivain comme un philosophe, à faire l'inventaire de ses idées morales, sociales, métaphysiques. Tentative légitime quand il s'agit d'un Sartre, d'un Gabriel Marcel ou même d'un Camus. Mais n'est-il pas vain de prêter une métaphysique, voire une théodicée, à des prosateurs ou à des poètes dont le bagage philosophique se réduit quelquefois à quelques lieux communs, sinon à quelques sophismes mal déguisés ? Quoi qu'il en soit, on oublie trop souvent qu'un auteur est avant tout un artiste, qu'un poème ou un roman sont une œuvre d'art, et que le problème essentiel est celui de la forme.

C'est dans ce sens que s'est déclenchée, un peu partout, une réaction. Celle-ci est particulièrement vive en Amérique, avec Helmut A. Hatzfeld et Leo Spitzer. Elle a gagné les pays de langue romane et l'exploration de leur littérature.

Nous tenons à dire, d'emblée, tout notre respect et toute notre admiration pour les vues originales et fécondes d'un Spitzer [1],

1. A ceux que le problème intéresse nous recommandons les deux volumes de Leo Spitzer : *Linguistics and Literary History* (Princeton University Press,

d'un Wellek [1], d'un Vossler, d'un Hatzfeld [2]. Sous leur impulsion ont été produits des travaux des plus intéressants, tel celui de la Rde Sœur Maggioni sur les *Pensées* de Pascal dont nous allons parler ci-dessous. Qu'il nous soit permis de déplorer d'autre part les excès auxquels la discipline nouvelle a donné lieu. René Wellek en a signalé quelques-uns dans un article consacré à l'état présent des études baroquistes [3]. Sous prétexte que les historiens de la littérature s'amusaient parfois à compter des cailloux, on s'est mis à jongler avec des nuages. On a affirmé qu'il n'y avait pas d'histoire des chefs-d'œuvre, tout comme il n'y a pas d'histoire des minéraux, ce qui peut sembler discutable au littérateur et au géologue. Comparaison peut devenir déraison. Il arrive aussi que des montagnes d'érudition accouchent d'une souris. Dans une thèse au titre pompeux sur *Die stilistische Funktion der medizinischen und naturwissenschaftlichen Ausdrücke in Flauberts Madame Bovary* on expliquera que les termes médicaux ont l'effet comique de dérouter Charles Bovary, et servent ainsi à caractériser de façon plaisante sa timidité et son esprit balourd.

Tous ceux que le problème de la stylistique nouvelle intéresse, trouveront un guide indispensable dans la *Critical Bibliography of the new Stylistics applied to romance Literatures* (1900-1952),

1948. 14 × 22, vii-236 p.) et *A Method of interpreting literature* (Smith College, Northampton, Mass., 1949. 14 × 22, 149 p.). On y trouvera des analyses de textes de John Donne, saint Jean de la Croix, Wagner, Diderot, Racine, Claudel ainsi qu'une étude sur le style de *Don Quichotte*.

1. René Wellek est l'auteur, avec Austin Warren, d'une *Theory of Literature* (London, Jonathan Cape, 1949. 14 × 21, 403 p.). C'est l'ouvrage le mieux documenté et le plus substantiel qu'il nous ait été donné de lire sur la question. Il dépasse et complète les travaux de Rudler et de Morize qui s'étaient bornés aux problèmes d'étude de sources, d'authenticité et d'établissement de textes critiques. Après avoir consacré une thèse à l'influence de Kant en Angleterre, René Wellek a étendu ses recherches aux problèmes d'histoire littéraire tels qu'ils se posent dans les littératures romanes, germaniques et slaves.

2. Helmut A. Hatzfeld, de la Catholic University of America, a publié sur le baroque les articles suivants : *Die Französische Klassik in neuer Sicht* (*Klassik als Barock*) dans *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, XXIII, p. 213-282 ; *A critical Survey of the recent baroque Theories* (*Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, IV, p. 461-491) ; *A clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures* (*Comparative Literature*, I, p. 113-139).

3. Dans *The Concept of Baroque in Literary Scholarship* (*Journal of Aesthetics*, t. V, p. 89). Cet article, extrêmement fouillé, constitue un état de la question des études baroquistes.

publiée par Helmut A. Hatzfeld [1]. La bibliographie compte 1600 numéros. Plus de deux cents revues ont été consultées. Deux index, le premier consacré aux chercheurs (« style investigators »), le second aux écrivains, à leurs œuvres, aux figures et procédés de style ainsi qu'aux principaux problèmes qui ressortissent à cette discipline, rendent le maniement de cette bibliographie extrêmement aisé. L'ouvrage lui-même est conçu plutôt comme une sorte d'état présent des études de stylistique que comme un simple répertoire. Les chapitres concernent l'explication des textes, les arts d'écrire et les traités de stylistique, les études de stylistique comparée ou de la langue des auteurs et des œuvres, l'art des écrivains, l'étude d'un procédé déterminé chez un écrivain ou d'une caractéristique à une époque donnée ou à travers le temps, etc. [2].

En même temps que se développait la stylistique nouvelle, et, dans la plupart des cas, par le fait des mêmes chercheurs, un concept nouveau a tendu à s'imposer : celui du baroque littéraire. On sait que depuis les travaux de Wölfflin — qui en a donné, le premier, une définition valable et précise — le concept de baroque a été étendu au domaine de l'histoire littéraire par Theophil Spœrri et Werner Weisbach. Sur les traces de Leo Spitzer et de Helmut Hatzfeld, il a été appliqué à la littérature française du XVIIe siècle, ce qui nous a valu des travaux du plus vif intérêt, des vues originales et fécondes, des rapprochements ingénieux entre les manifestations artistiques et littéraires de l'Europe de la Contre-Réforme, ainsi que des considérations pertinentes sur la stylistique et l'histoire littéraire du sentiment religieux.

Malheureusement, en même temps que se développaient les études baroquistes, le terme tendait à devenir une sorte de mot magique

1. *The University of North Carolina Studies in comparative Literature.* Nr 5. Chapel Hill, 1953. 15 × 23, XIII-302 p.

2. Nous ne voudrions pas contrevenir aux usages qui ne permettent pas de rendre compte d'une bibliographie sans y relever au moins quelques omissions. Peut-être eût il été opportun d'inclure des travaux comme celui de François Rostand sur *L'Imitation de soi chez Corneille* (Boivin, 1946). Il s'agit là d'un fait stylistique bien caractérisé. Signalons, dans le même ordre d'idées, les articles de Pierre Flottes sur l'*Obsession verbale chez Leconte de Lisle* (RHLF, t. 52, p. 469-482) et de Roland Boris : *Fréquences et invariants chez Leconte de Lisle* (RHLF, t. 52, p. 483-497). Parmi les « style investigators » il aurait fallu inclure Mme Émilie Noulet pour ses travaux sur Valéry (Grasset, 1938) et Mallarmé (Droz, 1940).

appelé à résoudre tous les problèmes de l'histoire littéraire de l'époque qui va de la Renaissance au Siècle des Lumières. A l'heure actuelle, il est à craindre que le terme en soit venu à signifier tant de choses qu'il ne signifie finalement plus rien du tout. Certaines manifestations, considérées par les uns comme authentiquement classiques, sont qualifiées, par d'autres, d'indiscutablement baroques. Dans un remarquable essai de mise au point, M. René Wellek a analysé assez impitoyablement ces abus d'interprétation. N'est-on pas allé jusqu'à établir un parallèle entre les plans ovales des églises baroques et le plan « ovale » de Macbeth, le drame étant construit autour de deux centres principaux à la façon d'une ellipse !

Aussi faut-il louer la Sœur Marie Julie Maggioni [1] d'avoir tenté d'appliquer une définition précise de l'esthétique baroque aux *Pensées* de Pascal. Elle a donné d'abord un aperçu historique des études antérieures sur le style de Pascal et essayé de définir le problème du baroque [2]. Elle s'est fondée sur la célèbre définition de Wölfflin, d'après laquelle l'art baroque se manifeste par 1) la couleur opposée à la ligne ; 2) la profondeur opposée au plan ; 3) la forme ouverte opposée à la forme fermée ; 4) l'unité opposée à la multiplicité ; 5) la clarté relative, ces cinq points étant réductibles à un seul : l'unité par la diversité [3].

Ce n'est pas sans quelque appréhension que l'on voit appliquer à la critique littéraire un ensemble de catégories et de concepts qui désignaient, à l'origine, des phénomènes picturaux ou plastiques.

1. Sister Mary Julie Maggioni, *The Pensées of Pascal. — A Study in Baroque Style.* Washington, The Catholic University of America Press, 1950. 15 × 23, ii-154 p. (The Catholic university of America studies in Romance languages and Literatures. Volume XXXIX).

2. L'auteur a omis, dans sa bibliographie, la petite édition des *Provinciales* par Brunetière (Paris, Hachette, s.d.). Elle y aurait trouvé des remarques bien curieuses à l'appui de sa thèse. Citons cette phrase : « L'air circule et se joue dans (la phrase) de Pascal et avec l'air s'y insinuent la flamme, le mouvement et la vie. Il est court quand il le faut, et il n'est long que parce qu'il le veut. Ou plutôt, il n'est ni long ni court, mais sa phrase, sans rien perdre de la netteté du contour qui la cerne, s'assouplit, se ploie, se brise, et se raccourcit, ou s'allonge, quand et comme il lui plaît ». P. vi.

3. Était-il légitime de ramener les cinq catégories wölffliniennes à l'« unifying disunity » ! Wölfflin lui-même, de l'aveu de la Sr Maggioni avait expressément affirmé que les cinq catégories ne sont pas déductibles d'un principe unique. L'auteur cite une phrase de Merritt Hughes déclarant qu'au fond de son cœur Wölfflin croit à l'unité essentielle de ses cinq catégories. Que penser de ce genre d'argument ?

On nous dit que Montaigne est le représentant typique de l'homme « fermé », Pascal de l'homme « ouvert ». La Bruyère serait-il « ouvert » ou « fermé » ? Et *Phèdre*, et *Britannicus* ? Nous craignons de voir la critique littéraire s'engager dans ces jeux séduisants et dangereux d'une symbolique plus féconde en rapprochements pittoresques et en synthèses pathétiques qu'en définitions rigoureuses. Que faut-il entendre, en littérature, par la couleur opposée à la ligne, par la profondeur opposée au plan ? Si ces catégories nous permettent de saisir la parenté entre le Bernin et Terborch, ou d'opposer Dürer à Rembrandt, nous font-elles bien voir ce qui oppose Ronsard à Racine, Rabelais à La Bruyère, Montaigne à Pascal ?

Le concept fondamental au nom duquel l'auteur rattache Pascal au courant baroque est l'*unifying disunity*, la « diversité unifiante ».

Le paganisme de la Renaissance, mis en échec par la Contre-Réforme, n'aurait pas abouti à une synthèse, mais à une scission résultant de l'incompatibilité entre le naturalisme païen et le surnaturel chrétien. Cette incompatibilité aurait produit, en France, un état de tension extrême et cette tension se retrouverait à la fois dans la pensée de Pascal, dans ses images, et jusque dans la sonorité et le rythme de sa phrase.

La structure des *Pensées* serait baroque parce qu'elle est antinomique, comme le prouvent les oppositions traditionnelles grandeur — bassesse ; misère — félicité ; gloire — honte ; ennui — divertissement ; tout — néant ; géométrie — finesse ; cœur — raison. Cette tendance antinomique aboutit aux paradoxes pascaliens, et c'est aux paradoxes de la religion chrétienne que Pascal sera le plus sensible.

Il est essentiellement baroque, cet effort pour ramener la diversité à l'unité. Baroques aussi les figures de style qui le soulignent. Comptons, parmi celles-ci, l'oxymoron où sont juxtaposés le concret et l'abstrait. Mais si le « roseau pensant » fournit un exemple acceptable, des expressions comme « appareil auguste » ou « preuves solides et palpables » peuvent-elles être invoquées ? De même, nous pourrions suivre l'auteur jusqu'à un certain point lorsqu'elle affirme qu'il y a une figure assez semblable à l'oxymoron dans des expressions du type « plein d'imperfections ». On pourrait, en effet, voir une opposition entre l'idée de plénitude et l'idée d'absence qu'implique le mot imperfection. L'auteur y voit « une relation paradoxale entre un adjectif dont le sens est semi-physique et le substantif abstrait ». Mais peut-on ranger sous cette catégorie des

expressions comme « plein de tristesse » ou « (l'Écriture est) pleine de choses non dictées du Saint-Esprit »? Cicéron emploie l'expression *plenus expectatione*, et *plenus timoris* se rencontre chez César. C'est au même groupement que ressortiraient des expressions formées au moyen des verbes tomber (« tomber dans l'aveuglement »), jeter (« jeter le trouble »), peindre, chaque fois qu'ils sont employés avec un complément abstrait. Si quelques-unes de ces expressions acquièrent, de ce fait, une force et un relief (*a boldness of relief*) qui peuvent être considérés comme baroques, d'autres nous semblent bien moins convaincantes : « jeter le trouble », « tomber dans la servitude ». De nouveau, il s'agit là de procédés de style qui n'ont rien de baroque : Cicéron emploie *cadere sub imperium alicuius, cadere in servitudinem* et l'expression latine *injicere metum* est fort proche de la figure « jeter le trouble », qu'on dit baroque.

L'asymétrie serait une autre caractéristique du baroque. Elle constitue une tentative d'échapper au plan (*to escape the plane*). Fréquente chez Pascal, elle comprend les divers types d'anacoluthes que l'on rencontre dans les *Pensées* et dont l'auteur fait une analyse détaillée p. 73 et s. Joueraient un rôle important dans la « diversité unifiante » certaines images indiquant une disproportion entre l'excitant et l'émotion, ou entre la cause et l'effet : images enssentiellement baroques dans la mesure où elles provoquent un état de tension.

Seraient baroques aussi les images qui expriment la personnification, parce qu'elles tendent, affirme-t-on, à rendre visible l'invisible, à ramener dans le champ de vision ce qui est situé en dehors et à unifier les éléments épars. Mais cela nous paraît d'autant moins légitime qu'il s'agit d'images comme celles-ci : « c'est là la part de l'envie qui est aveugle » — « Jésus Christ a été et sa religion a fait grand bruit » — « La force est la reine du monde et non pas l'opinion » — « nos désirs nous figurent un état heureux ».

On peut admettre que les images qui expriment le mouvement soient considérées comme baroques, étant donné l'horreur des artistes baroques pour le statique et leur amour du mouvement, mais suffit-il d'invoquer des expressions comme celles-ci : « Ils ont levé le sceau » — « il a rompu le voile et a découvert l'esprit » pour diagnostiquer du baroque? Si « pâlir et suer », qui est dit du philosophe en équilibre sur sa planche, doit être baroque, Montaigne, qui parle de tremblement de jarrets et de cuisses, le serait, à ce prix, bien plus encore.

Il faut plutôt ne pas oublier que Pascal, malgré son génie, n'est pas le créateur de la langue qu'il emploie : il utilise un trésor de traditions bibliques, classiques, médiévales, scolastiques, qu'il est impossible de considérer comme spécifiquement baroques.

On nous assure encore que le portrait est baroque, parce qu'il incarne la pensée, au contraire du *tableau*, qui ne laisse rien à l'imagination. Le « tableau » correspond à la « forme fermée » de Wölflinn, le « portrait » à la « forme ouverte ». Pascal lui-même aurait formulé cette distinction :

> L'éloquence est une peinture de la pensée ; et ainsi ceux qui après avoir peint ajoutent encore font un tableau au lieu d'un portrait.

Et, décrivant les magistrats, évoquant « leurs robes rouges, leurs hermines dont ils s'emmaillottent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lys, tout cet appareil auguste », il serait baroque dans la mesure où il évite d'accumuler des détails qui nuiraient à l'impression d'ensemble. Pour nous, nous serions plutôt tenté de voir, dans cette économie de moyens et leur subordination à la fin, une des tendances essentielles du classicisme. Mais voilà, la Sr Maggioni ne croit plus au classicisme. Elle voit dans le mot baroque le seul terme capable de caractériser l'art de l'époque (p. 143). Le terme classique serait pétrifié, et certes, on en a usé et abusé, mais il est à craindre que le terme baroque ne soit en train de s'effriter en poussière, ou de se métamorphoser en bulles de savon sous l'action de certains critiques qui n'ont de cesse qu'ils n'aient couché sur le lit de Procuste des catégories wölffliniennes, les mille manifestations diverses du siècle de Bossuet , de Fénelon et de La Bruyère.

L'auteur établit enfin entre le baroque et le maniérisme, une distinction d'autant plus troublante que le maniérisme, chez elle, désigne précisément ce que les modérés en la matière seraient enclins à considérer comme baroque. Le maniérisme serait au style ce que la caricature est au portrait. Mais la caricature, à notre humble avis, vise avant tout à la satire. Sa déformation est fonctionnelle, pratique, ce qui n'est pas le cas, semble-t-il, de la préciosité et du maniérisme, dont l'auteur poursuit la définition en les comparant à de la végétation luxuriante recouvrant de la matière morte.

Il en est du baroque en littérature comme de ces révolutions dont les aspirations initiales sont légitimes, mais qui, à cause de

l'intransigeance de ceux qui la servent, voient leurs adeptes se constituer en partis et finalement se dévorer entre eux. Les baroquistes affirment trop volontiers qu'avant eux on n'avait rien compris au XVIIe siècle. Mais à force de vouloir étendre leurs concepts à tout le XVIIe siècle, ils affaibliront, je le crains, la solidité de leur thèse initiale.

Une autre caractéristique du baroque, en architecture et en peinture, comme aussi dans le mobilier, a été de souligner la profondeur. Ce qu'il a réalisé au moyen de procédés divers : emploi du dôme, de la niche, des bassins, de la multiplicité des plans. La littérature, d'après la Sœur Maggioni, l'aurait fait aussi, notamment par la répétition, où il convient de distinguer celle des mot (« vrais païens, vrais juifs, vrais chrétiens »), celle des terminaisons (« tous les marchers, toussers, mouchers, éternuers ») ou celle de sons déterminés (allitération). Mais devons-nous donc voir une figure de style (*similiter dissonans*) dans une expression comme « leurs dis*cours* sont obs*curs* » ? Quelle serait à ce compte la phrase française qui n'en contînt quelque variété ? Et si la répétition, est vraiment aussi baroque qu'on veut bien le dire, la *Cantilène de sainte Eulalie* ne l'est-elle pas déjà ? et Péguy serait-il mort depuis si longtemps ?

Plus convaincante me paraît, par contre, la remarque de l'auteur sur les expressions formées de deux mots de même radical (*figurae etymologicae*), dont elle fait une ample moisson, et sur des jeux de mots du type : « nous anticipons l'avenir comme trop lent à venir » ou « ce qui les fait croire, c'est la croix ».

Pour conclure, nous féliciterons la Sr Maggioni d'avoir appliqué à l'étude des *Pensées* une définition précise et cohérente, encore que discutable, de l'esthétique baroque, et d'avoir réussi à éclairer, à la lumière de cette définition, un aspect de l'art de Pascal. Consciente des exigences des études littéraires, elle s'est efforcée de pénétrer le mystère de l'étroite compénétration de la pensée et de l'art. Elle ne convainc pas toujours, mais elle fait réfléchir. Sa thèse est loin d'être définitive, mais elle est un point de départ. Nous regrettons qu'elle ait parfois cherché ses exemples un peu loin, et qu'elle ait péché par excès de zèle et peut-être de foi aussi dans la transcendance du baroque. Moins d'intransigeance l'eût mieux servie, et de même un peu plus d'attention au moyen âge et au romantisme. Mais il reste qu'elle nous a fait apercevoir un autre Pascal.

Albert Kies.

TEXTES

Un tableau de l'Espagne à la fin du seizième siècle

IV

Gouvernement, justice et administration.

Au terme du bref chapitre consacré à l'enseignement supérieur, Lhermite, « pour faire fin à tant de menutez » qu'il a rassemblées touchant « la généralité de ce royaume d'Espaigne », estime qu'il ne sera pas hors de propos de « conclure totalement » par un « discours » sur le « gouvernement et administration de la république de ce dict royaume ».

La plus haute institution, c'est le Conseil Royal, « le plus souverain et suprême ». Le président en « est tenu et estimé pour la deuxiesme personne du mesme roy », c'est-à-dire du roi lui-même. Il a d'ailleurs « pour gaiges par an un compte de maravédis qui vaillent 2500 escus d'or », plus un « extr' ordinaire qui est aussi d'un semblable compte de maravédis » sans compter « les émoluments et profitz de vacations » (fol. 89).

Puis viennent le Conseil d'État et le Conseil de guerre, tous deux présidés par le Roi en personne, puis le Conseil des Indes, celui des Ordres militaires, celui des Finances « qu'eux appellent *de Hazienda* » et la Chambre des Comptes.

Le Saint-Office de l'Inquisition arrive à son tour.

> Il ha son Inquisiteur général, homme ecclésiastique, et certains autres, ses adjoinctz, pour le moings six ou sept, qui tous sont personnaiges de bonne vie et conscience et de grande doctrine ; ont aussi leur fiscal [1] et deux secrétaires.

1. Le fiscal, appelé aussi avocat ou procureur fiscal, était jadis un magistrat dont les fonctions correspondaient à celles du Ministère Public de nos jours.

> Et un nombre incertain [1] de familiers qui sont ainsi appelez d'autant qu'ilz vont [2] familièrement entre les gens escoutans et espians tout ce que l'on semble contrevenir [3] nostre saincte foy romaine et catholique, avecq obligation de l'annoncer incontinent et en grand secret aux inquisiteurs. Lesquelz tous sont payez et salariez des biens saysiz et confisquez des condempnez par ce sainct office.

Suivent la Chambre de la Cruzade [4] et le Conseil « qu'ilz appellent *Consejo de la Camara* » : celui-ci ne s'occupe que « des grâces, donations et *mercedes* [5] (qu'ilz appellent) que Sa Majesté faict et donne à ses serviteurs en forme de récompense ».

Il y a aussi le « Bureau de l'hostel royal » : « en ce tribunal se traictent toutes les affaires de la Royale Mayson, tant du gouvernement d'icelle que des noyses et discensions qu'il y peult avoir entre les serviteurs domestiques ».

Passons au-dessus des Conseils d'Aragon, d'Italie, de Portugal et des Affaires Pontificales. Relevons seulement ce qui nous est rapporté sur le Conseil des Pays-Bas :

> Le Conseil du Pays-Bas et de la Bourgoingne, que communément est appellé de Flandres, n'a qu'ung conseillier, qui s'intitule premier conseillier d'Estat prez la personne du Roy, et son guarde seaux et un secrétaire, encores qu'au temps de messire Nicolas Damant [6] il y eust un conseillier d'Estat adjoinct, qui fust le devant nommé prothonotaire de Grobbendoncq [7]. Leur gaiges sont payez moictié au Pays-Bas, moitié icy par voye de la mayson royale qui est fort

1. « Inconnu », « indéterminé ».
2. « Du fait qu'ils vont ».
3. « Faire ou dire contre ».
4. *Cruzade*, hispanisme : « croisade ».
5. « Faveurs », « grâces ».
6. Voir *Lettres Rom.*, t. VII, 1953, p. 371.
7. Jean-Charles Schets de Grobbendonck, né à Anvers, vers 1552, fut conseiller ecclésiastique et maître des requêtes au Grand Conseil de Malines. Il devint en 1580 membre du Conseil Suprême des Pays-Bas à Madrid, et, plus tard, chancelier de l'Ordre de la Toison d'Or. Désigné pour l'évêché de Tournai, en 1594, il mourut l'année suivante en gagnant les Pays-Bas.

> bonne paye. Et a le dict premier conseillier (communément dict président) 3000 escus de gaiges, son adjoinct 1500 et son secrétaire 800 escus.

Quelques lignes sur les Ambassades, avec cette note naguère encore de saison :

> Il y a aussi en ceste Court plusieurs ambassadeurs, dont les deux premiers sont de la Majesté Impériale et de la Seigneurie de Venize, lesquelz ont leur assiette [1] en la chapelle royale devant Sa Majesté et se couvrent devant luy comme aussi serait celluy du Roy de France quand il y fust. Lequel en mon temps n'y ay veu à cause de guerres qu'il y avoit entre ces deux royz.

« Touchant la jurisdiction criminelle et civile », Lhermite non seulement esquisse les institutions, mais à l'occasion il en souligne vigoureusement les vices.

> Y a en ceste court et ville de Madrid, six officiers de justice, qu'ilz appellent en leur langaige *alcaldes* [2]. Les quatres desquelz entendent aux affaires crimineles tant seulement, et les autres deux aux civiles. Et ont les quatre susdicts tiltre de *alcalde de la Casa y Corte de Su Magestad.* Ilz ont un fiscal et quatre secrétaires, qu'eulx appellent *escrivanos* dont les sentences par eulx données et prononcéez n'ont null'appellation. Et préside en ce tribunal le plus vieu d'entre eulx. La sentence de mort par eulx aussi proférée et depuis confirmée par Sa Majeste se mect incontinent en exécution. Les autres deux alcaldes ne dépeschent que des choses civiles n'excedans la somme de 3000 réaulx pour une fois. Et sont toutes les premières sentences par ces deux données appellables au tribunal des six, qu'ilz appellent *a la Sala.* Et ont desoubz eulx dix ou onze escrivains qu'ilz appellent *escrivanos de provincia*, qui est une sorte de gens qui pour vuider les bourses n'en peult avoir autre plus propre au monde qu'eulx. Et comme ils achaptent ces offices fort cher, sçavoir est à huict, neuf et 10000 escus de coup, ne sera merveille qu'ilz ne se laissent corrumpre bien souvent

1. « Place ».
2. Littéralement : « gouverneurs ».

par la partie le plus offrante. Ilz achaptent ces offices pour leur vie tant seulement, avecq clausule toutesfois de renunciation en quelque filz ou celluy qu'eux dénommeront. Laquelle renunciation ou dénomination se doibt faire certains jours limitez devant leur trespas, ou autrement est icelle nulle et non vaillable, retombant derechef ce dict office ès mains de Sa Majesté qui en dispose comme par cy devant, a son bon playsir et royale volunté.

Sont aussi toutes les sentences données en ce Tribunal appellables au Conseil Royal, moyennant qu'elles excèdent la somme de 3000 ducatz. Et pour mectre en exécution toutes ces sentences, y a trente officiers de justice qu'ilz appellent en leur vulgair *alguaziles* [1] *de Corte*, gens aussi de la mesme estoffe que les susdicts escrivains, pour aussi la mesme rayson y alleguée. Lesquelz ont encores desoubz eulx trente autres de moindre authorité, qu'ilz appellent *porteros* [2]. Et ont ceulx-cy encores desoubz eulx un grand nombre d'assistens, qu'eux appellent *corchettes*, qui seront semblables a noz happe-chairs que nous tenons en assez peu d'estime.

Les dicts alcaldes ont pour gaiges chascun un demy compte ou pour mieulx dire 50.000 maravédis par an, les alguaziles 30.000, hormis leurs profitz et émolumens ordinaires et tous ce que (sauf leur honneur) ilz peuvent dérober des pauvret gens. Le fiscal de ce tribunal a aussi les mesmes gaiges que les alcaldes, et ont leur prison en la mesme mayson ou ilz tiennent leur assemblée (fol. 91vo).

Après avoir mentionné brièvement les autres Conseils qu'il appelle « provincionaux », Lhermite en arrive au gouvernement et à l'administration de la justice dans « touttes autres particulières villes, villettes, bourgs et villaiges » (fol. 92).

Il relève les caractères que ces institutions ont en commun avec celle des Pays-Bas, et il remarque notamment que l'Assemblée des États du royaume d'Aragon est « de la même façon que chez nous » (fol. 93vo). Rien d'étonnant puisque là-bas comme ici, ces institutions dérivent de la

1. « Agents de police ». Le terme est toujours en usage, de même que celui de *corchete* (corchette), qui se rencontre un peu plus loin.
2. Littéralement : « portiers », « huissiers ».

civilisation médiévale, qui fut commune à toute l'Europe Occidentale. Mais Lhermite montre par là qu'il connaissait les rouages de son pays d'adoption comme ceux de sa patrie.

Il nous permet de constater que de nombreuses coutumes ainsi que des privilèges juridiques du moyen âge existaient encore dans l'Espagne de la fin du XVIe siècle. Ni les réformes des Rois Catholiques, ni la centralisation introduite par Charles-Quint — appelée par les historiens espagnols *el cesarismo austriaco* [1] — et plus tard poussée à fond par Philippe II, n'avaient pu y réduire l'influence particulariste.

> Sçavoir est qu'en chasque ville y a un chief de justice, lequel s'y mect de par le roy, qu'eulx appellent *corregidor*, qui est autant comme chez nous noz bourguemestres [2], ayant cestuy soing et charge de chastoyer, punir et corregir [3] les mesuz du peuple (duquel debvoir semble vrayement ce mot de *corregidor* avoir prins sa dérivation) et donner ordre à la police et bon gouvernement de la république. Ayant finalement soing et cure du tout, tant du criminel que du civil en la mesme forme et façon qu'un évesque ou son vicaire l'a touchant le spirituel pour la salvation des âmes. Pour a quoi mieulx assister a desoubz soy son magistrat qui est créé et composé de certain nombre des mellieurs de la ville, desquelz les uns s'appellent *regidores* et les autres *jurados*, qui sont comme noz eschevins et sermentez ou jurez de nos villes, desquelz tous dépend l'entier et absolut gouvernement de chasque république de leurs villes, bourgs et villettes, tant du criminel que du civil.
>
> Ces *corregidores* (comme dict est) y sont miz de par le roy avecq préallable advis de son Conseil Royal pour le terme de trois ans continuelz tant seulement, lesquelz espirez, et ayant donné bon compte de leurs comportemens, sont ordinairement avanchez a des autres charges de plus d'importance. Ilz prennent et choysissent à leur playsir

1. Cf. R. Altamira y Crevea, *Histoire d'Espagne*. Paris, 1931, et R. Ballester y Castell, *Historia de la civilización española*, Barcelona, 1928.
2. « Qui correspond, chez nous, aux bourgmestres ».
3. *Corregir* pour *corriger*, forme castillane qui a échappé à la plume de l'auteur.

et choix un lieutenant grand jurispérite [1], lequel se tient d'ordinaire au tribunal de justice y oyant débattre altricativement [2] les causes, raysons et défenses des litigans, leur provoyant incontinent de la justice ou bien en faict le rapport (quand le cas ainsi le requiert) au tribunal du magistrat pour par eulx en estre jugé et decidé judiciairement selon l'exigence et pesanteur du faict. La provision [3] des places de *alguaziles* et autres officiers de justice est aussi réservée à la collation desdicts *corregidores* qui en peuvent faire et dénommer autant que bon leur semble. Et aussi, du mesme, les peuvent déporter [4] toutes et quantes fois qu'ilz l'auront démérité par quelque forfaict ou mésuz par eulx commis.

Les offices de *escrivanos* ou notaires, quand elles se resignent en temps limité (comme est dict) sont perdurables et se rachaptent a prix d'argent. Le mesme se use aussi touchant les places de *regidores* et *jurados* que nous appellons eschevins, mais semble que ceste facon de faire doibt estre grandement préjudiciable au bien publicq, pourveu que [5] la justice debvroit estre gouvernée nüement et syncèrement de gens de bien sans aulcun genre de soubçon et particulier profit ou intérest quelconque.

Typique de l'Espagne, typique aussi de l'effort de transposition que fait J. Lhermite, est le passage relatif aux privilèges des *hidalgos* :

Il y a aussi parmy le plat-pays, ès villettes et villaiges plus principaulx, certains alcaldes des nobles, qu'ilz appellent en leur vulgaire *alcaldes de los hidalgos*, qui signifie en nostre langaige comme si voulions dire « prévost des filz de gens de bien », qui est une sorte de noblesse en ce pays, un degré plus bas que celluy des chevaliers appellez par autre mot *escuderos*, qui semble estre le mesme que nous usons d'escuyer. Et comme ilz sont issuz de bonne part et tenuz pour nobles, jouissent de plusieurs privilèges, fran-

1. « Juriste ».
2. « Contradictoirement ».
3. « La nomination à ces emplois... »
4. « Écarter ».
5. « Étant donné que ».

> chises et exceptions dont les roturiers n'en peuvent jouir : si comme est de n'estre comprins au droict et gabelle *del pecho* qu'ilz appellent, et n'estre jectez en la prison pour aulcunes debtes, et plusieurs autres dont préallablement ilz ont à faire leurs provenances de quatre quartiers de père, mère et grandpères [1], d'estre netz et sans blasme d'aulcune infection de religion morisque ou judaïque, issuz de sang de vieux catholiques, en quel cas leur est donnée une lettre patente (exécutoriale qu'eux appellent) pour s'en ayder et prévaloir en toutes occasions et événemens.

Enfin, brochant sur le formidable appareil de justice que Lhermite a décrit, voici encore, pour la campagne, la *Hermandad*, aux mains de laquelle il est dangereux de tomber :

> Il y en a encores des autres alcaldes, qu'ilz appellent *los alcaldes de la Hermandad*, lesquelz sont très nécessaires parmy le plat pays pour le nettoyer des voleurs et malfacteurs des chemins. Ceulx-cy y sont esté instituez, doiz le temps des roys catholiques Don Fernando et Doña Yzabel, passé quelques cent ans et davantaige. Et ont si bonne correspondence de villaige en villaige que quand il s'entend d'y avoir quelque méchant homme il est incontinent par eux attrappé, et en font sur telle gens une si prompte et résolute justice que personne ne peult eschapper de leurs mains.
>
> Et afin que la justice et exécution qu'ilz font sur telles gens soit tant plus exemplaire et cognue à tout le monde, se accoustrent les officiers de la Hermandand, qui icelle assitent, d'un accoustrement verd, et est le delinquent ou malfacteur justitié ou exécuté par forme extr'ordinaire point usitée en noz jours, sçavoir est : à coups d'arbalestre, comme anciennement se souloit faire, et se font aussi ces semblables justices hors des villes, bourgs et villaiges, sur les chemins plus fréquentez comme voleurs et desrobeurs qu'ilz ont esté sur iceulx chemins et plat-pays.

« Reste maintenant, écrit enfin Lhermite, de toucher icy trois mots de la forme et manière que les Estatz de ce royaul-

1. Avant de jouir de ces privilèges, ils doivent apporter la preuve de la pureté parfaite de leur noblesse.

me s'assemblent, qu'eulx appellent en leur vulgaire *hazer Cortès* » (fol. 93).

Les deux dernières pages du mémoire y sont consacrées et ce ne sont assurément pas les moins bonnes. Plus qu'un tableau de la vie politique, c'est un croquis de mœurs plein de pittoresque.

La convocation des Cortès se fait par lettres royales. « Au royaume de Castille se convoquent en premier lieu par lettres closes du roy toutes les villes à se trouver, pour certain jour à ce déclaré, en sa royale court pour y oüuir ce que par luy leur sera proposé et demandé. »

Les délégués arrivent donc et tiennent une assemblée préliminaire :

> Suyvant quoy députent incontinent les susdictes villes leur deputez qu'ilz appellent *procuradores de Cortes*, qui sont de chasque ville deux personnaiges des plus suffisans et qualifiez d'icelle. Lesquelz se portent tout à l'instant vers le lieu désigné et s'y présentent au président du Conseil Royal, lequel les rassemble et de la part de Sa Majesté (comme représentant en son absence sa royale personne) leur propose tout au menu les causes de leur convocation pour estre icelles entre eulx (si difficulté il y en a) premièrement débattues et liquidées avant que paraistre devant Sa Majesté..

Et voici alors l'assemblée solennelle, présidée par le roi :

> En la présence de cujus se présentent tous ces députez. Sa Majesté assise en son throne et eulx de deux costez, sur des bancqz, chascun au rang et lieu de son antiquité. Et le susdict président pour teste d'eulx tous, lequel (après les deües révérences faictes, et Sa Majesté leur avoir dict en trois mots les susdictes causes de leur convocation) prennant la parole le leur va explicant plus à la longue, en haulte voix, avecq assistence d'un des secrétaires de son conseil qui (estans le discours long et prolix) le leur va lisant d'un escrit qu'il a entre mains.

En réalité, le jeu est réglé d'avance : ce n'est qu'une formalité. Les députés « fort attentifz » mais aussi, ajoute notre narrateur, « préalablement informez et imbuz de la matière, font prompte et résolute responce sur tout ». Cette

réponse, c'est un seul député qui la donne au nom de tous, le député de « la ville plus ancienne ».

Mais ici précisément se pose le problème capital : quelle est la cité la plus antique ? Ce « semble estre celle de Burgos, dit Lhermite, encores qu'icelle de Toledo ne luy cède encores son droict ».

Il y a « plus de 340 ans que Tolède revendique ce droict, encores pour le présent indéciz, mais tousjours avecq protestation, de quoy elle prend acte par devant notaire pour s'en servir en temps et lieu ».

Mais, chaque fois, Tolède est rabrouée par les Rois qui lui ordonnent de se taire : « Pourveu que les roys la commandent toutes et quantes fois qu'il y a altrication sur ceste compétance d'en parler premier, qu'elle ait à se tayre laissant parler à ceulx de Burgos. »

Lhermite note d'ailleurs entre parenthèses qu'il « y en a tousjours des gens se desrobans l'un à l'autre la parole de la bouche », chose qu'il déclare « assez mal séante devant un tel roy ».

Et voici que le grand roi use d'une formule antique, qui remonte à Aphonse II : *Able Burgos que Toledo hará lo que yo le mandaré* : « Que Burgos parle ! Tolède fera ce que je lui ordonnerai ! »

C'est sans réplique !

> Quoy faict et l'altrication entre eulx ainsi appaysée, passent ceulx de Burgos avant, en leur encommencée responce au nom de tous.

Mais la comédie doit cependant se dérouler jusqu'au bout selon le schéma traditionnel. Tolède boude !

> Et se retirent les deux députez de Toledo, à part, hors du nombre des autres, assiz sur un petit bancq, a l'opposite du Roy, où ilz sont assiz tout seulz protestant aussi, du mesme, de la préséance de ceulx de Burgos, ni entrent aussi en compagnie des autres ni par la mesme porte, ains par un'aultre secrète. Et là s'y entretiennent le temps et espace que les autres tous ayent entré et salué Sa Majesté.

Leur tour viendra de saluer Sa Majesté. Après quoi leur petit banc les accueillera avec plaisir...

> Et lors viennent eulx seulz à faire le mesme, se retirans incontinent vers leur petit bancq qui y est desjà miz comme chose desjà mise en coustume, et parachevé le tout et pendant que les autres prennent congé de sa dicte Majesté luy baysant tous en particulier les mains, comme de coustumes se retirent derechef les susdicts de Toledo à part pour, par après cecy, en estre faict par eulx seulz comme à l'entrée, et tout cecy pour les raysons et soubz la protestation de point perdre leur antériorité et préséance qu'ilz ont ou prétendent avoir contre ceulx de Burgos, comme dict est.

L'auteur termine par une brève note sur l'Assemblée des États d'Aragon qui ressemble, dit-il, à celle de « chez nous ». Elle est composée, en effet, « de trois membres du pays : l'ecclésiastique, la noblesse et les députez des villes ». Mais ce qui n'existe pas « chez nous », ce sont les hidalgos.

« Les hidalgos (qu'ilz appellent) y ont entrée » aussi. Oui, dit Lhermite ,« en toutte rigueur » ils « peuvent entrer quand bon leur semble ». Mais ils y viennent peu « pour estre ces gens-là de peu de respect et d'estime entre tant de nobles qui s'y trouvent ».

Le trait a bien de la saveur, quand on se rappelle qu'à ce moment-là, l'illustre hidalgo de la Manche allait bientôt se mettre en route...

Louvain. Jérôme-P. Devos.

LES LIVRES

Robert LARRIEU et Romain THOMAS. *Histoire illustrée de la littérature espagnole.* Paris, Didier, 1952. 15 × 20, 491 p. Ill.

On sait tout le soin que M. Crouzet et la Maison Didier apportent à leurs beaux manuels de littérature. Il semble que la dureté des temps les ait aujourd'hui contraints à utiliser un papier de seconde qualité. Cela, qui a donné de la grisaille à beaucoup de leurs clichés, n'a rien enlevé à la valeur scientifique ni, disons-le tout net, à la valeur spirituelle de leur dernier né dans la série des histoires illustrées des littératures, celle de la littérature espagnole, qu'ont rédigée MM. Thomas (†) et Larrieu.

Cet ouvrage ne doit être qu'un manuel, mais il compte 491 pages et 225 illustrations. Il ne veut être qu'un « précis méthodique », et méthodique, il l'est, certes, à l'extrême, voire peut-être à l'excès avec ses continuelles subdivisions, mais il est précis également et bourré de noms, de faits, de dates, même de bibliographie et, pour finir, couronné d'un index des noms qui comporte 12 pages en 3 colonnes d'impression serrée. La richesse de ce livre étonne et suscite l'admiration.

Je crains cependant qu'il n'y ait là surabondance. Vu le but poursuivi, n'y aurait-il pas avantage, au contraire, à élaguer beaucoup et à centrer l'intérêt sur les grandes œuvres ? Certes, l'exposé reste clair, les divisions et l'importance relative des choses sont bien marquées, avec l'aide d'une habile typographie. Mais, tout de même, « le public étudiant » et « le grand public », comme dit la préface de M. Crouzet, ne risquent-ils pas d'être étourdis par cette espèce d'encyclopédie qui, outre la littérature espagnole, englobe la catalane, puis encore des notions de grammaire historique, et qui, pour l'ancien temps, fait place aux écrivains latins, aux arabes et aux juifs, et pour notre époque, à tant d'auteurs que, trop bon cœur, M. Larrieu avoue n'avoir pu se résigner à passer sous silence ? Si heureux que l'on soit d'avoir ainsi sous la main mille renseignements que l'on aurait peine à trouver ailleurs, on regrettera sans doute

que cette luxuriance ait obligé l'auteur à étriquer ses analyses, ses critiques, ses citations.

Cela et l'abus, que je signalais plus haut, du découpage de l'exposé, ce sont les seules critiques sérieuses que je me crois fondé à adresser à M. Larrieu. Car je ne veux pas m'arrêter à de menus détails, où il était inévitable que se glissent des imperfections. Ainsi, du *Manual de gramática histórica* de Menéndez Pidal, on a eu tort évidemment de citer l'édition de 1925. Ainsi, dans la phrase qui caractérise Juan Manuel, p. 60 : « Intrigant, opportuniste, grand chasseur, valeureux capitaine, fin lettré, il mena une vie turbulente », les deux premiers termes et le dernier me paraissent regrettables [1]. Ainsi, enfin, est-il à moitié faux et absolument inutile de nous dire, en le soulignant encore par des grasses, que Fray Diego de Estella s'appelait « de son vrai nom Ballesteros ».

Mais ces peccadilles pâlissent et s'effacent à la flamme qui anime cette histoire. Car, si par certains côtés, elle ressemble à une encyclopédie, elle en est tout le contraire par la ferveur qui y circule, le sens des valeurs esthétiques et spirituelles, l'admiration éclairée pour les trésors si précieux que l'Espagne nous livre dans « sa vaste littérature populaire où viennent se refléter non seulement le spectacle de sa vie intense, mais ses élans impétueux et ses généreuses aspirations ». Il faut en louer franchement les auteurs.

P. Groult.

Helmut A. Hatzfeld. *Literature through Art, A new approach to French Literature.* New-York, Oxford University Press, 1952. 16 × 24, xiii-247 p.

En couronnant cet ouvrage, la « Modern Language Association » d'Oxford a prouvé la sûreté de jugement de son jury plus qu'elle n'a recommandé un livre qui se recommande suffisamment de lui-même. Si l'on avait quelque appréhension à aborder un auteur d'origine germanique écrivant en anglais sur la littérature française, on la verrait bientôt disparaître, faire place à l'intérêt, puis à l'admiration.

L'ouvrage eût pu s'intituler « De la littérature considérée comme l'un des Beaux-Arts ». La thèse, certes, n'est pas nouvelle ; mais ce n'est pas le moindre mérite de M. Hatzfeld d'appuyer son tra-

1. Voir, p. ex., un tout autre jugement sous la plume de M. Ruffini, dans *Les Lettres Romanes*, t. VII, p. 28.

vail sur une solide base d'évidences : la littérature est un des beaux-arts ; comme tout autre art, elle est tributaire du climat de son époque et reflète celle-ci ; elle a par conséquent avec les autres arts des liens étroits, malgré l'irréductibilité de leurs techniques propres ; par conséquent aussi, toute critique d'art se doit de tenir compte de ces rapports et d'être à la fois descriptive et comparative.

M. Hatzfeld ne s'attarde point à prouver de telles évidences. Il fait mieux. Les principes posés, il nous donne une démonstration de ce que doit être une critique littéraire qui compléterait l'explication des textes par une explication des œuvres plastiques, et en particulier des tableaux, de la même époque. Le résultat est convaincant. Cette étude comparative permet à l'auteur de dégager avec beaucoup de finesse et d'exactitude les caractères essentiels de chacune des périodes qu'il étudie : il faut noter en particulier son analyse très pénétrante des XVIIe et XVIIIe siècles. A dire vrai, il faudrait également noter tous les autres chapitres. On trouvera difficilement, pensons-nous, un ouvrage qui résume mieux et plus exactement l'évolution du goût artistique en France, du XIIe siècle à nos jours, à partir des données comparées fournies par la littérature et par les arts plastiques.

Là pourtant ne s'arrête point le travail de M. Hatzfeld. De cette étude comparative, il ne s'est pas contenté de dégager les caractères artistiques généraux de chaque époque. C'est jusque dans les détails qu'il se plaît à souligner les « correspondances » entre les arts littéraire et plastique, et ce n'est pas la partie la moins intéressante de son œuvre. Sans doute, la part de subjectivité et, pour tout dire, d'imagination, court facilement risque d'être ici fort grande. Mais, sauf en de très rares cas, l'auteur a réussi à ne nous présenter que des rapprochements dont on ne peut guère contester la valeur. Il eût été facile, en pareil essai, de vouloir forcer la note ou de la forcer à son insu ; ici encore, cependant, la démonstration est probante et la méthode s'avère réellement enrichissante, pour le critique comme pour l'amateur d'art et en particulier de littérature.

L'ouvrage de M. Hatzfeld est abondamment illustré. Il contient en outre d'excellentes notes bibliographiques. Dans son ensemble comme dans ses détails, il se recommande comme un modèle de probité et de finesse. B. BEGUIN.

Jacques-G. KRAFFT. *Essai sur l'esthétique de la prose.* Préface de Ch. LALO. Paris, Vrin, 1952. 14 × 22, 128 p.

M. Krafft est poète, paraît-il. Cela se remarque, — hélas ! — jusque dans sa prose. Toujours sur les confins du clair et de l'obscur (plutôt en deçà de l'obscur), cette prose qui se voudrait dansante, « capricante », comme dirait sans doute son auteur, ne réussit que les contorsions déplaisantes de la femme-caoutchouc des baraques foraines. A tel point qu'on se demande sérieusement parfois si elle ne s'est pas démis quelque chose, ou si ce n'est qu'un tour de force supplémentaire. Ainsi, lorsque M. Krafft écrit « des Voltaire et des Gides » (p. 16), veut-il souligner malignement l'unicité du premier en regard de la multiplicité du second ? Et l'orthographe de « rejimbons » (p. 68) est-elle destinée à marquer une étymologie pittoresque encore qu'incertaine ? Coquille, que la coupure : « Questi onde pesée » (p. 45) ? L'originalité du style est telle qu'on se demande au premier abord s'il n'y a pas là, cachée, quelque substantifique moëlle !

Vous me direz que ce ne sont point là d'excellentes références pour se poser en esthéticien de la prose. Mais M. Krafft en a d'autres : il est chimiste, et M. Lalo lui en fait gloire dans sa préface : « Krafft a bien compris que le temps est venu où l'obscure et trop vantée *alchimie du verbe* doit céder de plus en plus la place à une claire *chimie mentale* dans les immatériels *laboratoires d'esthétique* de l'avenir. » Cette méthode est, paraît-il, « la seule qui mérite ce nom » : c'est encore M. Lalo qui nous le dit. Il nous confesse aussi qu'il en est l'heureux père.

Bref, ceci est un essai *scientifique.* On y décompose la prose en « rudiments » dont l'ordonnance, suivant un schéma emprunté aux Ponts et Chaussées (je n'invente rien), nous fournit une sorte de graphique, lequel, à son tour, nous permet une espèce d'appréciation générale sur le degré de poésie entrant en composante dans la prose étudiée.

A quoi tend tout cela ? Mais à substituer, à nos jugements « littéraires », de rigoureux jugements « scientifiques ». Si par exemple vous dites, d'un style donné, qu'il est « charmant, délicieux, léger, exquis », qu'il possède « souplesse, liberté, chant du rythme, couleur des syllabes, peinture plus vive et plus attachante », vous vous rendez coupable d'un commentaire de ce « mode antiscientifique » vigoureusement stigmatisé par l'auteur (p.15). Mais qu'après avoir découpé au « microtome atomique » (p. 53) une phrase de P.-L.

Courier, le même auteur s'exclame : « Quelle prose ! aux crescendos et aux descrescendos les plus exquis, aux nuances d'écriture les plus imperceptibles. Les points-virgules sont dignes de Voltaire » (p. 113), voilà un jugement scientifique ! Etes-vous sensible à l'imprécision voulue des images de Valéry ou à l'harmonie d'une de ses phrases ? Fi, quel épouvantable jargon ! Il fallait vous exprimer scientifiquement et dire, dans le premier cas : « Une grande beauté émane de ces catachrèses accumulées, majestueuses et à la fois gracieuses » (p. 120) ; et dans le second cas : « Il y a la petite houle NDVRSLP, puis le calme de la mer NDNDDDN et enfin... les houles coupées de calmes NDDDDDVRS ou NDVRSS, NDVRSLLLLPLLLPP1P2P3P4 » (p. 119). Notez qu'il ne s'agit nullement du *Cimetière marin* et que les lettres en question renvoient aux circulaires des Ponts et Chaussées : N, route nationale, D, route départementale, etc.

Pour ma part, j'avoue n'avoir pas très bien saisi les nuances qui distinguent de tels jugements *scientifiques*, des jugements *littéraires* que j'avais accoutumé d'entendre et de commettre. Je me demande en quoi il est plus scientifique de dire d'un auteur qu'« il a l'imagination *vocabulaire* ou *ponctiforme*, par allégorie du point géométrique qu'est le mot, intersection des lignes pensées », plutôt que de dire, tout bonnement, que cet auteur « a des *mots* charmants, personnels » (p. 120). Je me demande aussi s'il faut voir un exemple de catachrèse dans le fait de dire « soixante-dix-huit au lieu de huitante-huit ou octante-huit » (p. 25), ou s'il n'y a pas simplement là une erreur de calcul.

A moins que tout cela ne soit qu'une question de mots ? Après tout, comme le dit encore l'auteur, qu'on ne se lasse pas de citer, « la poésie jouxte une sorte d'absolu du non absolu » (p. 18). Oui, M. Krafft est poète.

B. Beguin.

Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Tome III. Madrid, C.S.I.C., 1952, 18 × 25, 658 p. Hors-texte.

Continuant l'examen des gros volumes qui se succèdent en hommage à Menéndez Pidal (Cf. *Lettres Rom.*, t. VII, p. 174 et 383), comme pour les deux précédents, nous ne parlerons naturellement que de leur section réservée à la littérature. Celle-ci, dans ce IIIe volume, s'ouvre par une étude de M. Benedetto Croce sur Traiano Boccalini (p. 217-228), le farouche ennemi des Espagnols auquel il a fait plusieurs fois allusion dans sa *Spagna nella vita*

italiana durante la Rinascenza (Cf. *Lettres Rom.*, t. VII, p. 420). Cet écrivain italien (XVI[e]-XVII[e] s.), M. Croce ne veut pas le ressusciter puisqu'il n'estime même pas nécessaire de le tuer une seconde fois. Pourtant Boccalini eut son heure de célébrité. Ses *Ragguagli di Parnaso* furent connus même hors d'Italie, et, au XIX[e] siècle, la flamme en fut louée par les patriotes italiens. Mais leur valeur littéraire est réellement nulle. Pour le reste, Boccalini est connu par les pamphlets exaltés qu'il a dirigés contre les Espagnols, qui eurent la sagesse de ne point s'en indigner. Devant cette espèce de fou, qui ne passa d'ailleurs jamais à l'action, ils s'étonnèrent seulement et sourirent.

C'est d'un écrivain encore beaucoup moins illustre, Luiz Franco CORRÊA, que nous entretient M. C. VAN DAM (p. 237-245). Luiz Franco est un Portugais du XVI[e] siècle, dont on trouve deux sonnets espagnols dans un recueil de poésies de l'Anversois Van der Noot. L'intérêt de ces pièces, de maigre valeur littéraire, réside surtout en ceci qu'elles jettent un peu plus de lumière sur les relations entre le Portugal et les Pays-Bas. Celles-ci ne furent pas uniquement commerciales. Dans le cas présent, on devine des contacts auxquels la Réforme n'était pas étrangère.

M. Helmut HATZFELD (p. 265-297) paraît décidément séduit par la question des rapports entre peinture et littérature. Après avoir étudié conjointement sainte Thérèse et Le Greco, saint Jean de la Croix et Zurbarán, Calderón et Murillo, voici qu'il s'attache au parallélisme qui existerait entre Cervantes et Velázquez. Il nous offre sur ce thème une série d'aperçus bien intéressants, mais trop fluides pour pouvoir être résumés en quelques lignes. Voici sa thèse fondamentale : Cervantes, antérieur de plus d'une génération à Velázquez, eut certaines conceptions qui furent plus tard celles de Velázquez et que l'on voit exprimées de manière semblable aussi bien dans *Don Quichotte* que dans de nombreux tableaux du grand artiste.

Étudiant, avec beaucoup de pénétration, *Los géneros literarios y la constitución de la novela moderna*, M. F. MALDONADO DE GUEVARA souligne, comme il se doit, l'importance européenne du *Lazarillo de Tormes*, puis celle du *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (p. 299-320). Les deux héros de ces romans sont des adolescents vicieux, mais Alemán ne peint plus le sien de la même manière que l'a été Lazarillo : c'est qu'entre temps la Contre Réforme a passé, issue du Concile de Trente, et que le romancier manifeste le souci

de nous instruire par les tristes exemples de Guzmán, dont il nous annonce la conversion. Mais, observe M. Maldonado, ni Lazarillo ni Guzmán n'étaient propres à se convertir : aussi les suites promises à ces sortes d'histoires ne furent-elles jamais écrites. C'est pourquoi aussi considérant les choses d'un regard plus aigu et plus réaliste, Quevedo s'est gardé de faire prévoir un pareil dénouement pour l'histoire de son *pícaro* : il a envoyé Don Pablo en Amérique assuré que là il ne devrait pas changer de mœurs !

Mais il y avait un autre moyen de propager les bonnes mœurs et les idées de la Contre Réforme que de raconter des histoires de filous : on pouvait proposer des exemples de vertus. C'est à quoi s'appliqua la pédagogie des Jésuites. De là sortit le *Criticón* de Baltasar Gracián, qui est, dit M. Maldonado, à l'origine du *Télémaque* et, plus lointainement, des romans éducatifs de Rousseau et de Gœthe.

Toutefois, le roman picaresque et celui de Gracián coïncident sur un point, un seul : ils ignorent l'amour et la femme. Dans l'intervalle qui sépare ces genres littéraires différents, un écrivain de génie vient combler cette lacune et, par là même, créer le roman moderne en même temps qu'il écrivait le roman le plus durable de tous les temps : Cervantes.

C'est vers ce même QUEVEDO, dont nous venons de parler, que s'est tourné spécialement M. A. PARKER (p. 345-360) pour lui demander le sens et la nature du conceptisme. D'une excellente analyse de deux sonnets de ce poète, on conclura avec lui que ce qui paraît d'abord absurde et capricieux peut être profond, et qu'une apparente obscurité est parfois d'une étonnante luminosité. Mais le but du conceptisme précisément est de secouer l'intelligence, de l'obliger à penser pour frapper le cœur.

M. A. VILANOVA, qui a étudié *El peregrino de amor en las « Soledades » de Góngora* (p. 421-460), n'y contredirait sans doute pas. Il esquisse de façon attachante l'histoire de ce pèlerin d'amour, qui est au centre des *Soledades*, mais, sans doute parce que c'est une ébauche seulement, on se demande parfois si l'on reste bien sur un terrain ferme. Quoi qu'il en soit, d'après M. Vilanova, ce pèlerin est le type de l'amoureux errant, dégoûté du monde et cherchant consolation et oubli dans la solitude de la nature, et il faudrait en voir l'origine, non pas dans l'*Odyssée* ni dans les romans grecs, mais dans la Bible et les pèlerinages qu'elle suscita au Moyen Age. Dante a utilisé ce thème du pèlerin à plusieurs reprises, mais c'est

Pétrarque qui lui a donné sa forme caractéristique. La poésie italienne l'a cultivé ensuite, Le Tasse notamment. C'est celui-ci et, en général, toute la lyrique italienne de la Renaissance, qui le transmirent à l'Espagne. Là, Herrera, entre autres, et Lope de Vega apparaissent comme les poètes qui l'ont traité le mieux, en attendant l'envol de Góngora.

Refaisons quelques pas en arrière pour retrouver DANTE avec M. A. NYKL, qui écrit (p. 321-343) un long article intitulé « *Inferno* », *XXXI, 67*, où l'on s'attend vraiment qu'il nous donne la juste interprétation du vers sybillin que Dante a mis là sur les lèvres du grand Nemrod. Mais il n'en fait rien, il se contente de classer les diverses interprétations qui ont vu le jour. La seule opinion personnelle qu'il émette est que les mots prononcés par Nemrod appartiennent à un vrai langage, et que, au fond, ce doit être de l'hébreu, mais qui aura été probablement mal transcrit par les copistes.

M. M. DE RIQUER est sorti, lui aussi, du champ de la littérature castillane. Il a examiné minutieusement les œuvres du troubadour CERVERI, en les rattachant principalement aux faits historiques, pour en déterminer la chronologie (p. 361-412). Il faut nous borner ici à mentionner les dates extrêmes entre lesquelles M. de Riquer pense qu'il faut enclore l'activité poétique de Cerveri : elles coïncident essentiellement avec celles qu'avait fixées Jeanroy : 1260-1280. Il estime possible toutefois qu'on doive les reculer jusqu'à 1259 et 1282.

A signaler encore l'article de M. F. de A. CARRERES DE CALATAYUD (p. 229-235) sur l'usage des couleurs — isolées ou combinées — dans la poésie de Gaspar AGUILAR (fin du XVIe siècle). L'article aussi de M. A. ESPINOSA, fils, sur le rôle joué par l'étudiant *pícaro* dans le conte populaire espagnol. La comparaison des différentes versions connues en Espagne et au dehors, finit par révéler à l'auteur l'extrême fidélité que l'on garde aux éléments principaux du thème et, cependant — ne s'en doutait-on pas un peu ? — l'importance qu'a eue le narrateur dans l'élaboration et la transmission des diverses versions (p. 247-264). Enfin, quelques pages seulement, mais curieuses, de M. H. THOMAS sur les « lettres gothiques » (p. 413-420). Déjà en 1948, M. Thomas avait prouvé que Cervantes entendait par « lettres gothiques » ce que nous appelons aujourd'hui des « capitales romaines ». Il s'était fondé alors sur un traité d'orthographe publié à Saragosse en 1548, mais on pouvait toujours se

demander si cette façon de parler n'était pas purement locale. Il montre aujourd'hui, photographies à l'appui, que tel était l'usage aussi à Salamanque et à Valence. Il est donc certain que Cervantes n'a fait qu'employer l'expression courante de son temps, si erronée qu'elle puisse être. Pierre GROULT.

IBN HAZM. *El Collar de la Paloma.* Tratado sobre el Amor y los Amantes. Traduit par Emilio GARCÍA GÓMEZ. Madrid, Soc. de Estudios y Publicaciones, 1952. 17 × 25, XXVIII-349 p. Ill. hors-texte.

Voici un livre, un des plus grands de l'Espagne islamique, que ne peuvent absolument plus ignorer ceux qui s'intéressent aux origines de notre civilisation moderne. M. E. García Gómez n'est d'ailleurs pas le premier à le présenter au public, mais seulement le premier à en offrir une traduction castillane. D'autres versions ont, en effet, été publiées déjà dans les principales langues européennes. Il est étonnant et regrettable que les romanistes aient jusqu'à présent prêté si peu d'attention à une œuvre qui peut leur fournir, sinon la clef de plus d'un mystère, du moins une image du monde médiéval bien plus complète et plus complexe que celle que peuvent leur découvrir la littérature et les arts du seul monde roman. Dès l'abord *El Collar de la Paloma* fait penser au Dante de la *Vita Nova*, autant ou plus encore que l'*Échelle de Mahomet* à la *Divine Comédie.* Bien entendu, en m'exprimant ainsi, je n'ai pas la prétention de trancher d'un coup un problème extrêmement vaste et délicat. Je ne veux que suggérer l'extraordinaire intérêt que suscite le *Collier de la Colombe* et insister auprès de mes collègues romanistes pour qu'ils ne tardent plus à s'attaquer résolument à ces questions, et ne doivent plus mériter ces reproches assez durs que leur adresse M. García Gómez : « Ce sont les romanistes à présent qui se montrent saisis par la paresse, craintifs et obstinés. »

Qu'est-ce donc que le *Collar de la Paloma*? C'est un traité sur l'amour et les amants, comme dit le sous-titre, une sorte d'*Art d'aimer.*

Extrêmement personnel (ce qui est remarquable dans la littérature arabe), il rapporte une foule de souvenirs, d'anecdotes, de réflexions et d'observations sur le thème de l'amour. Des pièces de vers en agrémentent la prose, mais elles étaient plus nombreuses

dans le texte original, que le copiste avoue avoir mutilé. Selon M. García Gómez, qui n'a pas coutume d'exagérer, le *Collier* est « la meilleure œuvre de son auteur et de toute la littérature arabe d'Andalousie ».

Ibn Hazm est lui-même un des hommes les plus distingués de l'Islam d'Occident. On lui attribue quelque 80.000 feuilles écrites de sa main, sur des sujets de théologie, de droit, d'histoire, etc. A côté du *Collier*, qui est une œuvre de jeunesse, se détache particulièrement, à cause de son caractère étonnamment moderne, son *Fisal*, ou *Histoire critique des idées religieuses*, qui a été étudiée et traduite par l'illustre Miguel Asín Palacios. Ibn Hazm, qui est né en 994, à Cordoue, où il a passé la plus grande partie de sa vie, fut une sorte de Don Quichotte, bataillant toujours et toujours vaincu. Il mourut dans la disgrâce et l'isolement, à Montija, berceau de sa famille, en 1063.

Son *Collar de la Paloma* n'eut sans doute guère de diffusion chez ses coreligionnaires, comme le laisse supposer déjà le simple fait qu'il n'en subsiste qu'un seul manuscrit. Celui-ci est à Leyde, ce qui explique que le premier savant qui s'en occupa fut le Hollandais Dozy, en 1841. Les traductions auxquelles j'ai fait allusion ci-dessus montrent, de leur côté, que, dans le monde des arabisants d'aujourd'hui, la fortune du *Collier* a pris une éclatante revanche. Mais, ce qu'il y aurait vif intérêt à connaître, c'est le succès que le traité rencontra dans le monde chrétien médiéval. Aux romanistes de le déterminer, maintenant que les arabisants leur en ont procuré les moyens [1].

En fait, jusqu'à présent, seul Américo Castro semble avoir saisi toute l'importance d'un livre comme celui-ci pour comprendre l'art et la pensée de l'Occident chrétien. Il a d'ailleurs, dans son enthousiasme, dépassé les bornes d'une saine critique. Aussi faut-il louer M. García Gómez de ne pas avoir accueilli sans nettes réserves les affirmations de son compatriote qui apportait trop généreusement de l'eau à son moulin. Ainsi, entre le *Collar* et le *Libro de Buen Amor* de l'archiprêtre de Hita, M. García Gómez admet, certes, une parenté, mais il hésite à reconnaître qu'elle soit directe. Au sujet des rapports entre Ibn Hazm et le carme Joseph de Jésus Marie

1. Il y a une traduction russe, une anglaise et une allemande. Au jugement de M. García Gómez, la traduction italienne de Francesco Gabrieli est excellente (Bari, 1949), la française, de Léon Bercher (Alger, 1949) moins recommandable.

(1601) ou la *Vita Nova* de Dante, il fait preuve de la même prudence. Son introduction nous offre vraiment avec autant d'impartialité que de clarté et de concision toutes les données utiles à l'intelligence d'un livre qui nous est si étranger. Quant à sa traduction, n'étant point qualifié pour la juger, je dirai seulement que je ne doute pas de sa fidélité et qu'elle se lit avec agrément.

J'ai ainsi présenté l'œuvre de Ibn Hazm et celle de M. García Gómez. Mais je n'ai rien dit du « Prólogo » encore, qui est lui aussi une présentation, mais plus brillante et plus personnelle que la mienne. Il est de la plume de M. José Ortega y Gasset, c'est beaucoup dire. Toutefois, si j'ajoute que c'est une dissertation sur l'amour, on pensera peut-être que le thème est bien usé. En effet, mais sous des doigts habiles, un vieil air de musique peut se rajeunir. Qu'on ne croie pas, du reste, que tout ait été dit et redit sur les relations amoureuses entre l'homme et la femme. Malgré une innombrable littérature sur ce sujet, M. Ortega y Gasset estime qu'on n'en a encore presque rien dit. Il pense aussi que l'amour, plus qu'un instinct primitif, est une espèce d'« institution », c'est-à-dire quelque chose de traditionnel, chargé de toutes sortes d'idées, d'attitudes, de formes, qui sont très différentes selon les époques et les peuples (il faudrait dire aussi selon les individus et les divers moments de leur existence !). Y eût-il là-dedans quelque paradoxe, on ne saurait trop insister avec le philosophe espagnol sur le grave danger d'erreur qu'il y a à faire entrer dans l'amour dont parlent Platon, Ibn Hazm ou les poètes courtois, le complexe idéologique et sentimental qui constitue aujourd'hui notre propre conception de l'amour. Amour, ce n'est qu'un mot. Les réalités qu'il recouvre sont multiples et même contradictoires [1]. Tenter de les circonscrire précisément est une tâche qui s'impose avant d'en écrire l'histoire dans la littérature. P. Groult.

P. S. — Je profite de l'occasion pour signaler une plaquette de M. García Gómez : *Poesía arábigoandaluza* (Madrid, Inst. Faruk 1º de Estudios islámicos, 1952, 12 × 17, 92 p.). Brève synthèse, particulièrement autorisée et agréable à lire. Les diverses périodes de la littérature arabe d'Espagne, son originalité ou sa

1. On doit dire la même chose, observe en passant M. Ortega y Gasset, du mot poésie, qui a pour Homère une signification toute différente que pour Verlaine.

servitude à l'égard de l'art traditionnel de l'Orient musulman, les contacts qu'elle eut avec les populations romanes, les emprunts qu'elle leur fit ou les dons qu'elle leur apporta : toutes ces questions sont ici traitées sommairement, mais d'une main ferme, par un homme du métier, qui sait la valeur d'un détail et celle d'une construction d'ensemble. P. G.

Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique par Holger PETERSEN DYGGVE. Helsinki, 1951. 15 × 22, 495 p., h.-t. (MÉM. DE LA SOC. NÉOPHILOLOGIQUE DE HELSINKI, XVI).

L'étude philologique et historique de la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles est devenue, depuis l'élan donné par Alfred Jeanroy, l'apanage des excellents romanistes finlandais, Arthur Långfors et Holger Petersen Dyggve. Gautier de Coinci doit presque tout au premier, tandis que le second a doté nos anciens poètes d'un état-civil passionnément recherché dans l'amas des archives locales. De Holger Petersen Dyggve, rappelons la précieuse *Onomastique des trouvères* et ses innombrables notices sur les personnages historiques évoqués si discrètement dans nos chansons ; de lui aussi nous avons une excellente édition de l'œuvre de deux *minores*, Moniot d'Arras et Moniot de Paris.

Mais voici son *Gace Brulé* : une édition très importante qui remplacera celle de G. Huet (SATF, 1902). D'ailleurs, à cinquante ans de distance, toute comparaison serait déplacée. M. Petersen Dyggve a trop étudié les manuscrits et les documents historiques pour ne pas avoir sur Gace Brulé et sur son œuvre des vues toutes neuves.

Tout d'abord, par un réseau très serré de déductions, il a réussi à le situer dans l'espace et dans le temps : Gace Brulé aurait eu comme résidence habituelle Nanteuil-lés-Meaux et aurait écrit dans le dernier quart du XIIe siècle. L'identification minutieusement établie des destinataires de ses poèmes et des personnages cités a permis cette datation, suffisante pour le commentaire littéraire.

C'est une tâche difficile de trouver le meilleur texte dans 24 recueils qui nous ont livré 108 chansons attribuées, souvent à tort, à Gace Brulé. Notre éditeur, très sévère, ne retient que 69 pièces authentiques et 15 d'attribution douteuse. Il en rejette donc 24 comme assurément étrangères : c'est beaucoup moins que son

prédécesseur G. Huet, qui, se décidant parfois sur une rime singulière, n'avait retenu que 33 pièces authentiques et 24 possibles.

Malgré le nombre très élevé de ses productions et leur succès extraordinaire, Gace Brulé, aux yeux du critique moderne, ne paraît être qu'un très fidèle imitateur de la poésie provençale et de la chanson provençale, un auteur de chansons stéréotypées qui, comme l'écrit M. Petersen Dyggve, sort rarement des sentiers battus, « exprime ses idées par des lieux communs et des formules consacrées par l'usage ». On connaît sa chanson, *Les oiseillons de mon païs*, dont on admire le premier couplet surtout, mais les autres lui ressemblent tellement, comme aussi, avec moins d'art, celles du Châtelain de Couci, son contemporain. Notre éditeur se demande si son charme résidait en son talent de musicien. Peut-être, mais pour l'apprécier, il eût fallu nous donner la musique et nous continuons à regretter que jusqu'à présent, les philologues, par prudence, y aient renoncé. Si même nous l'entendions, cette vraie musique de Gace Brulé, nous ne trouverions peut-être entre les 69 chansons — musique et texte — qu'une variété trop peu marquée. C'est que nous n'avons plus guère le sens de la poésie formelle ; notre attention se porte trop sur l'originalité du fond. Nous pourrions reprendre ce jugement très courageux de M. Petersen Dyggve : « presque toutes ses chansons nous laissent complètement indifférents et, après les avoir parcourues, il est difficile de s'en rappeler plus d'une ou de deux qui aient laissé une impression quelque peu durable ». Gace Brulé aurait-il été estimé parce qu'il suivait le mieux la nouvelle mode, parce qu'il était aussi un des premiers poètes ?

L'édition elle-même est un modèle, remarquable par ses données lexicales, métriques et bibliographiques. Je regrette que M. Petersen Dyggve ne se soit pas expliqué sur l'ordre qu'il a suivi dans la publication des poèmes (apparemment, c'est celui des chansonniers principaux), et qu'il ne renvoie pas, pour les dates, à ce qu'il dit dans son Introduction.

O. JODOGNE.

LUÍS DE MATOS. *Les Portugais en France au XVIe siècle. Etudes et documents.* [Coimbre], 1952. 15 × 22, VIII-408 pages, ill. (ACTA UNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS).

M. Luís de Matos nous donne dans ce volume trois mémoires qu'il a tenu à rédiger en français. Le premier, *Les techniciens de la*

science nautique portugaise (p. 1-77), a pour but essentiel de démontrer que le navigateur Jean Alfonse de Saintonge était d'origine portugaise, et la démonstration paraît décisive. Mais il n'est pas sans intérêt pour les historiens de la langue et de la littérature, car l'auteur étudie soigneusement les lusitanismes de la *Cosmographie* écrite par son personnage (p. 48-54) et il rappelle que l'écrivain royal Jean Mallart a mis en vers français, dans un poème inédit, la plus grande partie de ses *Voyages aventureux* (p. 62-77). L'examen attentif du poème de Mallart confirme d'ailleurs l'opinion que Jean Alfonse était né au Portugal, presque certainement en Algarve. Le second mémoire, *Diplomatie et humanisme* (p. 79-141), a pour figure centrale le célèbre Nicot, ambassadeur de France au Portugal, que le grand public connaît surtout pour son rôle dans l'histoire du tabac, mais qui était aussi, comme on sait, un humaniste fervent. M. de Matos y trouve l'occasion d'apporter du nouveau non seulement sur l'activité littéraire du diplomate français, mais encore sur les écrivains et savants avec qui il fut en rapports ou auxquels il s'intéressa, comme le Français lusitanisé Diogo Sigeu et sa fille Luisa Sigeia, et le mathématicien Pedro Nunes (Petrus Nonius). Le dernier mémoire (*Le milieu universitaire*, p. 143-181) porte principalement sur le juriste portugais Salvador Fernandes, protégé de Marguerite de Navarre, qui, après avoir fait des études en France, fut professeur à l'Université de Valence, puis à celle de Bourges, et qui a laissé un *Funiculus triplex nuptialis sive tractatus de nuptiis Margaritae Navarriae reginae nuncupatus*, dont le texte constitue le ms. latin 4585 de la Bibliothèque Nationale de Paris.

M. Luís de Matos présente son livre — avec une étude antérieure (1951) sur *Les Portugais à l' Université de Paris entre* 1500 *et* 1550 — comme le fruit de son labeur personnel durant les années où il exerça les fonctions de lecteur de portugais à la Sorbonne. On conviendra qu'il n'a ni perdu son temps ni ménagé sa peine. Les mémoires que nous venons d'analyser sommairement sont relativement brefs. Mais l'essentiel n'est peut-être pas dans le texte. Il est d'abord dans des notes extrêmement copieuses, extrêmement riches en références, en informations nouvelles, en indications de toute sorte, et dont certaines atteignent les dimensions de petits articles. Il est aussi dans l'appendice documentaire, qui ne forme pas moins de la moitié de ce gros volume ; M. de Matos y a groupé un nombre considérable de pièces presque toutes inédites, provenant

pour la plupart soit de la Bibliothèque Nationale de Paris, soit des Archives Nationales de la Torre do Tombo à Lisbonne. Le dépouillement de cette masse est facilité par un index alphabétique très complet. Tout cet ensemble représente des recherches minutieuses et prolongées, effectuées avec une ténacité et une méthode dont on doit féliciter l'auteur. Robert RICARD.

Marcel LÉPÉE. *Sainte Thérèse mystique.* Paris-Bruges, Desclée De Brouwer, 1951. 14 × 22, 535 p. Prix : 175 f. belges.

Avant d'affronter ensemble le grand public, l'abbé Lépée et la sainte d'Avila s'étaient présentés déjà devant un autre auditoire. En effet, pour son doctorat ès lettres, l'auteur défendit en 1947 un travail sur l'expérience mystique intitulé *Sainte Thérèse d'Avila, le réalisme chrétien.* La petite thèse qui l'accompagnait traitait de *Bañez et sainte Thérèse.* Nous n'avons pas ici à nous étendre sur ces publications importantes qui, ensemble avec les thèses de Louis Oechslin (1946), *L'intuition mystique de sainte Thérèse* [1] et *Recherches sur le vocabulaire affectif de sainte Thérèse*, marquèrent en quelque sorte la rentrée en scène de la mystique d'Avila sur le plan des travaux scientifiques en langue française, où elle n'avait guère paru, comme objet principal d'étude s'entend, depuis les œuvres de R. Hoornaert et de G. Etchegoyen, qui datent de 1922 et 1923. Observons seulement que les travaux de la génération précédente étaient de type historique et littéraire, alors que ceux d'aujourd'hui obéissent surtout à une intention d'ordre philosophique ou psychologique.

Le présent ouvrage est d'une autre trempe. Le but qu'il s'assigne est fort voisin de celui que poursuivait, à la même date, M. R. Hoornaert dans *Sainte Térèse d'Avila, Sa vie et ce qu'il faut avoir lu de ses écrits* (Bruges, Beyaert, 1951), dont il a été rendu compte ici (t. VII, p. 65).

Une large moitié du volume, la première, retrace l'itinéraire d'âme de la sainte réformatrice : c'est plus qu'une biographie, d'ailleurs très fournie, c'est une synthèse de ses étapes autour d'une idée-clef, l'amitié divine, à l'œuvre déjà dans l'enfant que fut Thérèse pour enfin s'épanouir dans la maturité de son âge et de sa grâce. On n'avait guère jusqu'à présent montré avec autant

1. Cf. le c. r. de M. Hoornaert dans *Lettres Rom.*, t. II (1948), p. 344-7.

d'insistance la parfaite continuité de cette vie : les faits extraordinaires qui la signalèrent éblouissent encore davantage les biographes qu'ils ne retenaient, en somme, l'attention de Thérèse elle-même, car elle fut sensible avant toute chose à la croissance en elle de la vérité sentie à l'heure de l'enfance, « la verdad de cuando niña ». Les pages de M. Lépée le montrent persuasivement. Elles sont excellentes tant par leur information, qui est très riche, que par la simplicité et la solidité du fil conducteur qu'elles proposent.

Les traductions que nous offre la seconde partie du volume sont un florilège extrêmement intéressant des écrits de la sainte et qui contient les textes capitaux. Ces traductions sont de M. Lépée lui-même. Il n'y a guère d'endroits où sa version ne marque un progrès sur les précédentes. Même celle des Carmélites, qui demeure sans doute la meilleure à ce jour et dont M. Lepée lui-même annonce une prochaine refonte, est plus d'une foi dépassée en fidélité, mais surtout en naturel et en souplesse. Nous exprimons le vœu que le travail de traducteur de M. Lépée puisse s'étendre quelque jour à toute l'œuvre thérésienne ou que, du moins, la future édition des Carmélites s'inspire étroitement de l'exemple que vient de lui donner un homme qui connaît si parfaitement sainte Thérèse et qui est, de plus, un très heureux écrivain. A. VERMEYLEN.

Antonio di PIETRO. *Il « Gierusalemme » nella storia della poesia tassiana.* Milano, Vita e Pensiero, 1951. 18×25, 161 p.

La *Gierusalemme* est la plus ancienne composition poétique du Tasse sur la matière qu'il reprendra dans son chef-d'œuvre, *La Gerusalemme liberata*, et ultérieurement dans *La Gerusalemme conquistata.* Nous savons que l'idée de donner à son siècle un poème épique chrétien, digne de figurer aux côtés des grands anciens, a toujours hanté l'esprit du Tasse. Si nous considérons de combien de littérature se nourrit sa muse, et ses hésitations d'ordre psychologique, religieux et stylistique, le fait qu'il soit revenu trois fois sur le même sujet, au lieu de nous étonner, nous invite à rechercher, par la comparaison des trois textes, l'évolution des thèmes dans son œuvre. C'est ce qu'a fait M. Di Pietro dans son édition de la *Gierusalemme.*

Dans l'introduction il nous expose l'histoire du texte et les questions qui le concernent. L'existence de la *Gierusalemme*, ignorée

par les contemporains du poète, fut signalée en 1700 par Mgr G. Fontanini. Le poème fut publié en 1722, dans le premier volume de l'édition vénitienne des œuvres du Tasse, par le moine B. Collina. Celui-ci émit l'hypothèse que ce poème — ou plutôt ce fragment de 116 strophes, conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque Vaticane — avait été écrit après le *Rinaldo*. P. A. Serassi, en 1785, adopta cet avis, mais, un siècle plus tard, G. Campori prétendit que le poème était antérieur au *Rinaldo* et avait été composé à Venise entre 1559 et 1560, le Tasse ayant alors 16 ans. A. Solerti, après avoir affirmé que le poème avait été composé entre 1562 et 1564, se rallia ensuite à la thèse de Campori.

Le désaccord entre les critiques ne touchait pas seulement la date du poème, mais également sa valeur. G. Carducci, par exemple, trouvait ce fragment très important pour l'histoire de la composition de *La Gerusalemme liberata*, et il n'avait pas tort. G. Mazzoni et M. Fubini portèrent sur lui un jugement très bienveillant, tandis que G. Ziccardi y trouvait peu d'originalité et beaucoup de littérature. C'est pourquoi, selon M. Di Pietro, il importe de « placer exactement cette première esquisse du poème dans le panorama complexe de la poésie du Tasse ». Il croit que le poème aurait été composé à Venise avant le *Rinaldo*, mais en 1561. Puis, faisant une critique diligente des six éditions qui ont précédé la sienne, il établit de manière convaincante l'ordre des strophes. Revenant alors à un examen approfondi du manuscrit, il estime que l'on se trouve en présence d'un autographe.

Son édition très soignée présente, en regard de chaque strophe, les textes correspondants de *La Gerusalemme liberata* et de *La Gerusalemme conquistata*, ce qui facilite l'étude des thèmes. Cette étude d'ailleurs est déjà entreprise dans le commentaire nourri qui accompagne les textes. Les notes de M. di Pietro sont remarquables par leur érudition et la sûreté du jugement critique. Aussi espérons-nous qu'il nous donnera sur la poésie du Tasse l'essai qu'il nous promet.

G. Montagna.

María Rosa Alonso. *El poema de Viana*. Madrid, C.S.I.C., 1952. 16 × 24, 697 p. Planches hors-texte. (Anejos de Cuadernos de Literatura).

Le nom d'Antonio de Viana risque de n'éveiller à peine qu'un vague souvenir chez les hispanistes, voire chez les Espagnols, puisque la plupart des histoires de la littérature espagnole le passent

sous silence. On nous pardonnera donc de dire que Viana est un poète qui écrivit tout au début du XVIIe siècle, à l'âge de 22-23 ans, une épopée de genre classique, où, comme il se doit, il « chante » la conquête des Iles Canaries, sa patrie, par les Espagnols. Il marchait donc dans le sillon du Tasse et d'Ercilla, mais il traçait aussi celui que suivrait un jour Lope de Vega, qui lui emprunta la matière de sa *comedia*, assez peu réussie, intitulée *Los Guanches* (et non *Los Guanchos*, comme dit par erreur un des rares manuels qui en parle, celui de Mérimée). Les Guanches, ce sont les indigènes des Canaries, dont Viana est lui-même vraisemblablement un descendant, car les conquistadors se sont bien vite intimement mêlés aux populations primitives. C'est d'ailleurs un des caractères les plus remarquables de son poème que la sympathie qu'il manifeste à la fois pour les vainqueurs et pour les vaincus. Pour plaire aux uns comme aux autres, Viana a déformé hardiment l'histoire. En particulier il a exalté la pureté des mœurs des Insulaires, leur noblesse d'âme, le charme de leur vie à l'état de nature, de sorte que, sans aucune des arrière-pensées qu'on y mettra plus tard, il a fait un continuel éloge du « bon sauvage », à qui il ne manque vraiment que le baptême.

C'est à cet écrivain et à ses *Antegüedades de las Islas Afortunadas* que Mme María Rosa Alonso a consacré, avec la sincère ferveur d'une compatriote sensible à l'espèce d'injustice et de fatalité dont le poète a presque toujours pâti, une très savante étude et un très gros volume. Celui-ci effraye d'abord par ses proportions et l'on craint, en outre, que le poète ne soit enflé dans la même mesure. En fait, cependant, le livre proprement dit ne compte que 460 pages, les 230 qui suivent étant des appendices et des index. Il est vrai aussi, d'ailleurs, que Mme Alonso ne s'est pas gardée de certaines répétitions. Ses listes de conquistadors auraient pu être simplifiées. Ses sommaires sous forme de tableaux, en tête des chapitres, n'étaient pas nécessaires. Il était moins nécessaire encore de nous donner en tête du volume un plan détaillé qu'on retrouve absolument identique (sauf la typographie différente et la pagination ajoutée) à la fin, comme Table des matières. Mais ce n'est là assurément que souci maternel ou habitude de guider les étrangers dans la végétation tropicale. Souci aussi d'une excellente pédagogue accoutumée à enseigner très méthodiquement à l'Université de La Laguna.

Mme Alonso n'a nullement forcé les dimensions modestes qui conviennent à son « héros ». Elle en a étudié l'œuvre de façon parfaitement objective sous le double aspect, épique et historique, que suggère naturellement une épopée. Elle a noté ensuite les résonances que le poème de Viana a suscitées et rapporté les jugements, peu nombreux et peu étendus, que la critique insulaire, espagnole ou étrangère a exprimées à son sujet.

Les *Antegüedades* ont dû, dès leur apparition, subir quelque hostilité ou quelque mauvaise fortune. De l'édition originale il ne reste quasi rien. C'est le romantisme qui a redécouvert le poète. Plus tard Menéndez Pelayo l'a jugé trop favorablement, semble-t-il. M. Valbuena Prat ne voit pas chez le jeune poète des dispositions remarquables pour la poésie descriptive. Cependant il reconnaît qu'il a apporté à la poésie lyrique le paysage et la couleur locale. Viana, dit-il encore, a le mérite d'avoir écrit probablement l'unique poème qui représente le paysage, l'esprit et la légende héroïque toute récente d'une région de langue espagnole au début du XVIIe siècle [1].

Ce qui est incontestable, en tout cas, c'est que, par cette œuvre, Viana rattachait la littérature des Iles Canaries à la littérature européenne. Le labeur érudit et patient que Mme Alonso a déployé le prouve nettement et l'on s'en rendra compte directement lorsqu'elle aura pu mener à bien l'édition qu'elle prépare de l'épopée.

En conclusion de son chapitre I, Mme Alonso déclare qu'elle serait payée de sa peine si désormais les manuels de littérature castillane citaient Viana et si la jeunesse qui étudie savait tout au moins qu'il a existé. Ce souhait, bien modeste, cette prière qui lui vient de ses Iles Fortunées, l'Espagne ne peut manquer de l'exaucer.

P. GROULT.

René DOLLOT. *Autour de Stendhal.* Milan, Istit. Edit. Italiano, s.d. 16 × 22, XIV-302 p.

Pour oser ce titre, l'auteur a du courage : n'avoue-t-il pas d'emblée qu'il reste autour de la question? En effet, n'étaient une quarantaine de pages substantielles éparses au hasard des chapitres, il n'aurait fait que du vent. Autour de Stendhal il y a quantité

1. L'*Historia de la literatura española* de M. Valbuena Prat ignore Viana. Ce n'est que son *Historia de la Poesía Canaria* qui en parle.

de choses, notamment la brillante carrière de M. Dollot. (Piquante est la remarque de celui-ci relative aux *Considérations sur la Révolution* de Mme de Staël : « ouvrage à tout instant encombré de l'importance de M. Necker »).

Le livre rassemble et complète une série d'études parues à partir de 1929, ainsi que plusieurs conférences. Au gré d'une fantaisie assez heureuse, l'auteur a regroupé en quatre ces pièces et ces morceaux qui nous promènent en zigzag dans le temps.

La première partie concerne « les Journées adriatiques de Stendhal », son court et triste séjour à Trieste comme consul et les visites qu'il fit à Venise entre 1813 et 1831. L'auteur esquisse le portrait du diplomate idéal et rappelle en quoi son rôle se distingue du métier de consul. Il nous montre dans quelle mesure Stendhal ressemblait à ce parangon et met en balance ses aptitudes et ses défauts. Quoique trop peuple, Beyle réunit les principales qualités requises pour la carrière. L'auteur insiste sur la situation précaire du nouveau consul à Trieste et relate ses mécomptes. Il n'obtiendra finalement pas l'exequatur. Dès son arrivée, d'ailleurs, et malgré son attitude prudente, il suscita la méfiance du gouverneur Porcia. La réserve distante de ce personnage influa sur l'accueil que Beyle trouvait dans les salons. M. Dollot passe en revue les opéras joués à Trieste au moment où y vivait Stendhal, dont la correspondance contient quelques impressions, toujours méprisantes, sur la société triestine : M. Dollot les a rassemblées. Dans d'autres lettres de Stendhal, il repêche deux ou trois croquis, délicieux mais un peu minces, de la vie quotidienne à Trieste, ville levantine ; ils ne valent pas ceux de l'auteur lui-même, qui en se jouant fait revivre les villes italiennes d'il y a cent ans : il excelle à ranimer leur visage ancien et le décrit avec force détails. Les meilleures pages du livre nous parlent moins de Stendhal que de Trieste, Venise, Milan ou Padoue.

Stendhal aime son nouveau métier et le fait bien ; ceci ne l'empêche pas de s'absenter irrégulièrement : au cours de sa brève mission à Trieste il abandonne deux fois son poste pour séjourner à Venise, où la police autrichienne le surveille. Il visite aussi Fiume, cette fois dans l'intérêt des affaires dont il a la charge ; ce petit voyage lui a donné l'idée d'une nouvelle inachevée, *le Juif* (*Filippo Ebreo*), que résume M. Dollot. Celui-ci détaille les mésaventures du successeur de Stendhal à Trieste, le colonel Levasseur, à qui par ses médisances l'écrivain faillit faire refuser aussi l'exequa-

tur. Franchement, tout ceci n'a pas d'importance et M. Dollot le sait [1].

En revanche on lit avec profit les notes relatives aux divers séjours de Stendhal à Venise et Padoue. L'auteur, ici encore, évoque très bien le passé des villes italiennes et recrée à touches justes et précises les décors et les milieux où Stendhal vécut. Il s'attarde aux relations que l'écrivain entretenait avec le banquier Maruzzi, les Polcastro, le poète Buratti et d'autres. Bien souvent il nous renseigne mieux en ce domaine que les stendhaliens plus connus [2]. Il commente les impressions de Stendhal sur les opéras qu'il a entendus à Venise.

La deuxième partie de l'ouvrage concerne la vie de Stendhal à Milan : l'auteur nous guide à travers la ville de l'un à l'autre des logis que Stendhal y a occupés : la Casa d'Adda, où, tout jeune, il découvrit l'architecture ; la Casa Bovara, que M. Dollot décrit avec une minutie oiseuse (Claude Pétiet, ami de Daru et gouverneur de la Cisalpine, y hébergea Beyle) ; l'albergo della Città et l'albergo del Falcone ; la garçonnière de la curieuse rue des Deux Murs ; le restaurant Viellard, où ce Milanais d'élection aime retrouver la cuisine française ; les modestes chambres enfin que, réduit à une demi-gêne, Stendhal dut occuper au cœur de Milan, lors de son installation définitive. Plus que ses successifs chez-soi, les lieux publics ont agi sur Stendhal. M. Dollot évoque ceux qui attiraient l'écrivain ; il commente longuement le livre où P. Madini a raconté les fêtes du 15 février 1820 pour l'inauguration du palais Spinola, siège du Casin di San Paolo. M. Dollot rectifie les inexactitudes que dans *Rome, Naples et Florence* Stendhal a volontairement multipliées à propos de ce bal. Il salue au passage quelques-unes de ces Milanaises que Stendhal admirait tant — et d'autres qu'il n'admirait plus : l'auteur mentionne Mme Pietragrua (dont on pourrait sans calomnie traduire en gaulois le nom entier) et lui croit destinée certaine réflexion grinçante de *Rome, Naples et Florence.* L'auteur nous reparle évidemment d'el-

1. L'image de Beyle consul n'est pas essentielle dans la collection des portraits de Stendhal, reconnaît-il à la p. 8. Et plus loin : l'épisode triestin est sans portée si l'on s'en tient à l'œuvre de Stendhal (p. 60).

2. Notamment au sujet de Marina Benzoni : il suffit de confronter les notes de M. Dollot et l'article d'H. Martineau à la p. 49 de son *Petit Dictionnaire stendhalien.*

le au chapitre où il décrit la villa « la Simonetta », puisque Stendhal y était allé avec la coquine en 1811 : d'où le noble pseudonyme dont il l'affuble au moment de la pleine cristallisation. Ce Palazzino fut le théâtre d'une très grosse farce — la dernière — de la *Teppa*, compagnie de mauvais garçons : M. Dollot résume le récit qu'en a fait Rovani en 1836. Le silence de Stendhal sur cette affaire pourrait expliquer la phrase de *l'Amour* relative à une vengeance non exercée.

M. Dollot décrit la Scala telle que la connut Stendhal, qu'elle émerveilla lors de son premier séjour à Milan. La musique italienne s'y révéla à lui et allait fort influencer son goût. Pourtant, lorsqu'il y retourna en 1811 et 1813, la musique l'y attirait moins sans doute que sa passion pour Angela. Ce n'est qu'après la rupture que la Scala devint le centre de sa vie de Milanais. M. Dollot rapproche ou compare les allusions à la Scala éparses dans les écrits de Stendhal : elles y prennent beaucoup de place. Et de conclure : « Il n'est pas un autre endroit où Stendhal soit aussi souvent venu penser, rêver, s'attendrir, regarder de son vif regard ou bavarder avec esprit. Là se formeront ses théories littéraires et artistiques, là il observera les mœurs et se fera conter les plus piquantes anecdotes du jour... C'est là que Stendhal a médité quelques-uns de ses livres merveilleux, et c'est là surtout qu'il a vécu et qu'il a aimé. »

Suivent des études sur Stendhal critique littéraire. La méthode de M. Dollot ne varie pas : il repêche et confronte tous les propos de Stendhal sur l'auteur ou l'œuvre dont il s'agit. Stendhal a plusieurs fois jugé Chateaubriand sans indulgence. Il lui reproche son emphase. M. Dollot oppose la « fraîcheur » de Stendhal à la magnificence de Chateaubriand, mais refuse d'admettre que le style de Chateaubriand soit affecté. Stendhal, selon lui, appelle préciosité « un naturel différent du sien » ! Cette protestation polie se glisse, il est vrai, dans un discours lu à la Société Chateaubriand... Mais cette autre remarque de M. Dollot est juste : ce que la recherche de Chateaubriand avait d'enrichissant, Stendhal ne l'a jamais compris. Et même, il a toute sa vie condamné en termes absolus la création de tours nouveaux : on regrette que M. Dollot n'ait pas donné son propre avis sur cette dernière question, car voilà une discussion utile. (Faut-il condamner par exemple les innovations syntaxiques extraordinairement concises de Genevoix, telle cette tournure néologique qui pourvoit de son nom sujet un infinitif prépositionnel, dans « Il s'allongeait le ventre dans l'herbe,

poussait doucement son fusil devant lui, *la crosse à toucher* son épaule » — ou encore le recours à un membre nominal sans lien de grammaire avec le reste de la phrase, comme dans « La joie de tuer lui salissait encore les yeux, *une laideur* qui faisait mal à regarder »? Rejettera-t-on, chez Gabriel Chevallier, tel groupe concessif inattendu, chez Toulet tel conditionnel hasardé dans une fausse principale, tours pourtant si conformes au génie du français, et sans doute au meilleur usage de demain? Nient le style ceux qui n'en ont pas.)

Stendhal ne voit en Chateaubriand qu'un hypocrite. Cependant, il ne le dénigre pas systématiquement : M. Dollot relève des appréciations laudatives ou respectueuses envers Chateaubriand dans les *Mémoires d'un Touriste* et les *Promenades dans Rome.*

Stendhal rencontrait Mme Récamier dans les salons. L'auteur se demande s'il a fréquenté chez elle.

Le premier livre de Mme de Staël que Beyle a connu, c'est *Delphine.* (Il avait vingt ans). Il ne cesse d'en parler à sa sœur, et les lettres qu'il reçoit de son ami Crozet en sont pleines. Bientôt pourtant l'admiration de Beyle se nuance ; il reproche à Mme de Staël d'avoir décrit de façon générale le comportement de son héroïne, de ne l'avoir pas illustré de menus faits significatifs : déjà s'ébauche la manière de Stendhal. Il finit, vers 1820, par critiquer très sévèrement *Delphine* : le talent de Mme de Staël, pense-t-il, la destinait à l'histoire et non au roman : c'est une « tête politique ». M. Dollot analyse aussi l'opinion de Stendhal sur *L'influence des passions, De la littérature, Corinne, De l'Allemagne.* Quant aux *Considérations sur la Révolution*, il nous dit pourquoi Stendhal ne pouvait les juger équitablement ; du reste il ne lui donne pas tout à fait tort.

Pour réduire à l'unité ce qui précède, M. Dollot montre comment Stendhal a vu la personne même de Mme de Staël : ce travail n'était pas simple, M. Dollot y a réussi. Rappelons en passant que Stendhal taxe Mme de Staël, elle aussi, de grandiloquence. Qui donc colligera les fleurs de rhétorique qu'on trouve chez Stendhal?

La dernière partie de l'ouvrage est très décousue. L'auteur raconte comment Beyle devint auditeur au Conseil d'État et comment il s'y comporta ; il montre en quoi Beyle fonctionnaire peut avoir servi Stendhal écrivain. Le centenaire des *Mémoires d'un Touriste* a donné à M. Dollot le prétexte de quelques remarques pas très originales. Il commente ensuite, et cette fois c'est pur

bavardage, la thèse de R. Baschet sur Delécluze. Il nous présente Talleyrand tel que l'ont vu Chateaubriand et Stendhal : les deux portraits ne se ressemblent pas et l'auteur prend la peine d'expliquer pourquoi. Enfin il justifie le succès croissant de Stendhal par l'égalité psychologique de l'œuvre.

Beaucoup de critiques copient inconsciemment le langage de l'auteur préféré ; M. Dollot est réfractaire à ce mimétisme. Sa phrase volontiers ronronnante et parfois cocassement métaphorique [1] se souviendrait plutôt des clausules de Chateaubriand... Il a la manie de périphraser les noms propres : pour Fromentin, il dit « l'auteur auquel nous devons ces deux chefs-d'œuvre de notre littérature, le roman de *Dominique* et *Les Maîtres d'autrefois* » ; au lieu de nommer Talleyrand, il préfère dire « l'ancien évêque d'Autun », « le prélat défroqué » ou « le prince de Bénévent » ; par « le charmant auteur de la *Couronne de Venise* » il entend G. Faure ; Venise elle-même devient « la ville anadyomène » ou « les bords de la lagune », et Padoue, « les bords du Bacchiglione » ou « la métropole de saint Antoine ».

De belles illustrations aèrent le livre. Mais les notes en renvoi, très consciencieuses, mangent la moitié de mainte page.

L. Gabriel.

Albert Henry. *Langage et poésie chez Paul Valéry*. Avec un lexique des Œuvres en vers. Paris, Mercure de France, 1952. 12 × 19, 174 p.

Qu'on ne demande pas à ce livre plus qu'il ne veut donner. M. Henry sait fort bien qu'il n'explique ni toute la poétique ni tout le lexique de Valéry. Notre collègue de Gand s'intéresse à ce que Valéry pense du langage dans ses rapports avec la poésie. C'est l'objet d'une première partie, *Le poète et le langage*, où sont bien mises en évidence quelques idées fondamentales ou intentions du poète : distinction entre inspiration (qui ne veut pas dire transe ou délire) et fabrication, recherche d'un accord entre le son et le sens, création d'un langage singulier, « manœuvre » du langage.

1. Une vie de grand homme en plusieurs tomes devient quelque part un « majestueux édifice », et par voie de conséquence celui qui écrit une biographie de volume modeste *érige une statue*. Si le statuaire est habile, c'est qu'il se sert d'un *ciseau inspiré*.

M. Henry commente avec subtilité les confidences, les approximations, les contradictions de Valéry.

Une seconde partie, plus longue (*Dans la forêt des syllabes*), serre de plus près le problème et, plus précise, plus concrète, étudie la façon dont Valéry choisit ses mots : il n'abuse pas des termes rares, il se garde des mots populaires aussi bien que des vocables neufs, il recourt plus volontiers aux mots vieillis, aux archaïsmes classiques, à des alliances qui modifient l'acception, il associe dans une certaine mesure le sens actuel à un sens plus ancien ou plus ou moins étymologique. Citons ici M. Henry, pour donner une idée de son style très personnel, volontiers poétique lui-même, abondant, imagé :

« Valéry fait subir aux mots cités un décapage total ou partiel. Au sens actuel il parvient ainsi à joindre non véritablement le sens latin, mais l'acception étymologique, totale ou partielle. Le résultat, c'est qu'il distend le champ sémantique ou, si l'on préfère, il le surcharge, il le survolte [...].

« Les mots ainsi créés, nous pouvons les appeler néologismes récurrents : ils gardent le contact avec la langue d'aujourd'hui, car ils évoquent, de manière plus ou moins nette, leurs attributs actuels, mais, en même temps, ils remontent vers leurs origines ou poussent vers elles un tentacule plus ou moins vigoureux» (p. 57).

Tout cela conduit M. Henry à montrer que Valéry, poète de l'abstrait, tend volontiers à s'évader de l'abstrait « pour créer le maximum de réalité pulpeuse, dorée, sonore, et, en même temps, exprimer en volupté l'intelligence » (p. 60).

M. Henry montre enfin le mécanisme subtil et varié de ce qu'il appelle les mots rupteurs, qui « assurent la bifurcation de l'idée, de l'image, du flux poétique » (p. 71) : « en eux se produit une surcharge sémantique, faisant jaillir l'étincelle qui allume une autre lumière » (p. 72).

L'ouvrage comprend en outre un lexique de 80 pages où l'on trouve, avec leurs définitions et leurs emplois, environ 180 mots de la langue poétique de Valéry. Dans son choix, qui contient une part inévitable d'arbitraire, M. Henry a tenu compte cependant des préférences du poète, ainsi que de la fréquence, de la difficulté et de l'importance de certains termes.

Volontairement et forcément incomplet, ce lexique rendra de grands services à ceux qui voudront faire à Valéry l'obligatoire politesse de le comprendre.

Joseph Hanse.

Rosa Risi, *Vincenzo Cardarelli prosatore e poeta.* Berna, A. Francke, 1951. 14 × 20, 205 p. (Studiorum Romanicorum Collectio Turicensis, VI).

Ce livre est, nous semble-t-il, la première synthèse consacrée à Cardarelli et l'une des rares qui l'aient été à un poète vivant. L'auteur a fait œuvre utile et s'y est adonnée non seulement avec enthousiasme, mais aussi avec soin et précision.

Le volume comprend d'abord une introduction sur le milieu dans lequel Cardarelli se forma ; puis une étude du « monde du poète », de ses éléments, de son évolution ; enfin une troisième sur la « structure et les éléments linguistiques » de l'œuvre. Suivent une conclusion et une bibliographie consciencieuse.

La première partie est la plus faible : à cause de l'impossibilité évidente d'esquisser en quelques pages toute la période infiniment riche en ferments vitaux, en motifs féconds et parfois contradictoires que fut celle du xxe siècle à ses débuts en Italie. Mais à cause aussi, semble-t-il, d'une certaine précipitation qui n'est pas toujours, nous devons le dire, excusable. En particulier nous ne comprenons pas comment Mlle Risi peut parler aussi brièvement de Croce, si l'on pense à l'importance qu'eut la personnalité du maître, ne disons pas dans toute la vie culturelle italienne et européenne, mais au moins dans la formation d'un esprit comme Renato Serra qui fut un témoin agissant dans l'effervescence des premières années de notre siècle, et que Mlle Risi semble connaître. En outre, certains passages sibyllins nous font croire que Mlle Risi s'est peu familiarisée avec la pensée de Croce. Somme toute, il aurait été préférable de renoncer à ces pages d'introduction.

Mais la seconde partie, dans laquelle l'auteur s'efforce de suivre l'évolution spirituelle du poète est bien retracée. Se basant sur trois motifs fondamentaux : espace, figure humaine, temps, elle souligne l'attitude du poète à l'égard de chacun d'eux, dans la gamme remarquable de leurs variations. Sous nos yeux, Cardarelli se met à créer son « paysage », son « pays », ses « cités ». Du paysage nous voyons les divers éléments : lumière, eau, vent, routes, maisons ; du pays, qui est l'antique Maremma étrusque, nous entendons la voix, nous sentons la magie incessante ; et des cités, Rome, Florence, Urbino, Venise ..., nous devinons, entre songe et réalité, la patine argentée, les parfums, les couleurs et les saveurs. De la même façon, à travers des notations rapides et des citations pré-

cises, Mlle Risi nous mène dans le monde des personnages cardarelliens, peu nombreux mais suggestifs, qui sont comme autant de voix de l'âme du poète dans la parabole de ses saisons. Toutefois, il ne s'agit là que d'un bon panorama du monde poétique cardarellien, et d'une reconstruction surtout psychologique. Pour le reste, qui en fait est l'essentiel : les pures valeurs esthétiques et poétiques, le lecteur est fort laissé à lui-même.

Les faits concernant la structure de l'œuvre cardarellienne dans son ensemble, le choix des mots, les images, les comparaisons, etc. ont été examinés attentivement, à fond. Les différents procédés stylistiques sont souvent considérés seulement d'un point de vue extérieur sans que l'on tente d'établir s'ils sont ou non poétiques, c'est-à-dire s'ils sont, et quand, le produit de la création lyrique ou de la seule réflexion. L'esthétique moderne a en effet enseigné que la « propriété » des images et des comparaisons ne suffit pas à créer la poésie.

Dans son ensemble, le livre de Mlle Risi reste une bonne contribution à la connaissance de l'œuvre et de l'évolution psychologique d'un des poètes italiens les plus significatifs du xxe siècle, et rendra service aux spécialistes et au public cultivé. A. et J. Garzya.

Notes bibliographiques

— L'Université de North Carolina a eu l'heureuse idée de publier un annuaire de littérature générale et comparée (*Yearbook of Comparative and General Literature*, Chapel Hill, 1952. 17 × 25, 144 p., Portraits hors-texte). Le cadre et le contenu en paraissent un peu fantaisistes, en ce sens qu'une partie du volume tient de la chronique, voire du magazine, une autre du genre revue, tandis qu'une autre encore est constituée par une bibliographie méthodique. Ainsi après avoir lu des notices diverses sur certains départements universitaires de littérature comparée, de même que sur des comparatistes d'hier et d'aujourd'hui, on tombe tout à coup — on se demande pourquoi — sur 20 pages qui nous entretiennent de 10 récentes traductions anglaises d'une dizaine d'auteurs, d'Homère à Hauptmann.

La meilleure et la plus utile section de cet annuaire est indiscutablement celle qui fait figure d'appendice dans la 5e et dernière partie : la bibliographie qui recense les livres et articles parus entre les années 49 et 51. Cette liste de 3000 titres paraît avoir été établie très soigneusement. Elle est appelée à compléter et à tenir à jour la *Bibliography of Comparative Literature* de Baldensperger-Friederich. On souhaite que cette entreprise puisse se poursuivre régulièrement.

P. G.

— Raimond-Bérenger V, comte de Provence, grâce à la bonne politique de son ministre, Romée de Villeneuve, obtint pour gendres Louis IX, son frère Charles d'Anjou qui régna sur la Sicile, Henri III d'Angleterre et son frère Richard qui devint roi des Romains. Hilaire ENJOUBERT, s'appuyant sur les chroniques, sur celle de Joinville surtout, vient d'évoquer *Les quatres sœurs qui furent reines* (Paris, Boivin, 1952, 165 p.) en soulignant ce qu'eut de saillant chacune de ces quatre destinées. Simple récit, très près de l'histoire, stylisé comme un conte. La réussite est telle que les historiens regretteront même que l'auteur, pour assurer son crédit, ait cru devoir publier en annexe des lettres justificatives et une bibliographie.

O. J.

— Plus riche de commentaires que « Les Classiques français du moyen âge », la collection anglaise de classiques médiévaux BLACKWELL'S FRENCH TEXTS nous présente *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean BODEL, édité par F. J. WARNE (Londres, B. Balckwell, 1951. 12 × 18,

xxxvi-113 p.). A ce jeu, représenté par un manuscrit unique, on n'a guère consacré que quelques études lexicales depuis 1925, date de l'édition Jeanroy. Pour les sources, M. Warne aurait dû signaler toutefois le recueil d'E. Albrecht (*Four Latin Plays of St Nicholas from the 12th Century Fleury Pray-Book.* Philadelphia, 1935). Le texte a été moins corrigé que Jeanroy n'a cru bon de le faire, les notes sont plus abondantes et le lexique plus complet. O. J.

— L'édition critique des œuvres de Rutebeuf n'est pas laissée à un seul médiéviste ou à une équipe de romanistes, malheureusement. C'est par groupes qu'à Paris ou à Aberdeen on nous livre les poèmes : après les poésies dites « personnelles », après des pièces sur la Croisade, voici, aujourd'hui, les *Poèmes concernant l'Université de Paris* (Paris, Nizet, 1952. 12 × 18, viii-137 p.). M. H. Lucas vient de nous offrir sous ce titre le dit de l'Université, la Discorde de l'Université et des Jacobins, le dit de Guillaume de Saint-Amour et sa Complainte, le dit des Règles et la Bataille des Vices contre les Vertus. Cet ensemble est homogène et se prête à l'étude d'un aspect de Rutebeuf : son intrépidité dans la défense des séculiers au cours des troubles fameux de l'Université en 1250-1259. M. Lucas, à qui nous devons l'édition des poésies « personnelles », a commenté abondamment ces pièces importantes ; presque tous les vers l'ont retenu et aussi les événements qui les expliquent, la langue, la versification ; à la fin, un glossaire complet. C'est une édition excellente ; elle aurait été parfaite s'il avait suivi le ms C (B.N. anc. f. fr. 1635) et non le ms A qui, pour le texte de ces poèmes, n'atteste vraiment pas de supériorité. Comme, ailleurs, le ms C a été reconnu préférable par Edm. Faral et J. Bastin, ainsi que par A. Långfors (qui vient de le démontrer pour la Vie de sainte Marie l'Égyptienne, dans les *Neuphilologische Mitteilungen*, LIII, 1952, pp. 118-129), il aurait mieux valu l'adopter comme manuscrit de base. Le désaccord des nombreux éditeurs de Rutebeuf aboutit à des versions inutilement disparates des fragments de son œuvre.

Pour le commentaire historique, il importe qu'on ne perde pas de vue le grand renom des adversaires de Rutebeuf, les théologiens dominicains et franciscains, saint Albert le Grand, saint Bonaventure. Dans le recueil, *Aspects de l'Université de Paris* (Paris, Boivin, 1949. 13 × 20, 267 p.), le chanoine Glorieux a dû reconnaître qu'en ce xiiie siècle, la Faculté de théologie ne fut vraiment célèbre que par le savoir et l'enseignement des réguliers : « devant eux les séculiers n'existent pas ». C'est ce que nous prouvera ce recueil collectif qui, pour l'histoire des autres Facultés, de l'Institut Catholique et de la vie estudiantine, contient des contributions de choix dues, entre autres auteurs, à L. Halphen, G. Dupont-Ferrier, Ch. Samaran et Mgr Calvet, éditeur de cette agréable sélection. O. J.

— Jean de Mandeville, personnage énigmatique du xive siècle (est-il Anglais ? est-il un de nos compatriotes ?), a écrit en français

des *Voyages célèbres.* Ce sont en fait des voyages autour d'une bibliothèque : Mandeville a pillé (non sans y ajouter du sien parfois) Odoric de Pordenone, Vincent de Beauvais et d'autres. Les phénomènes et les monstres, le merveilleux et l'étrange, voilà ce qui le charme, voilà ce qui a charmé ses lecteurs ; ils furent nombreux, comme l'attestent trois cents manuscrits environ, copiés dans des langues diverses.

M. Malcolm LETTS a consacré à cet écrivain pittoresque et mystérieux un livre qui a de solides qualités : *Sir John Mandeville. The Man and his Book* (London, The Batchworth Press, 1949. 14 × 21, 192 p., 16 hors-texte, une carte). Sans doute cette étude a-t-elle été rédigée à l'intention d'un large public. Elle n'en est pas moins fort sérieuse et appuyée sur une bibliographie substantielle. Elle apporte du neuf aussi, notamment sur le personnage de Mandeville, sur ses rapports avec Jean d'Outremeuse : au chroniqueur liégeois serait due une version corrigée des *Voyages* ; elle paraît avoir connu un certain succès. J'espère revenir ailleurs sur ces questions. Mais on me permettra de relever ici cette affirmation étonnante : Jean d'Outremeuse aurait écrit son *Myreur des histors* dans un « French-Flemish » (p. 14-115) ou « Flemish-French dialect » (p. 119).

Les illustrations du livre sont empruntées aux manuscrits et aux incunables. C'est une idée excellente. Il nous reste à exprimer un vœu : que bientôt paraisse une édition critique de la version primitive (c'est-à-dire de la version française) des *Voyages* ; on ne l'a que trop attendue. A. GOOSSE.

— Les chroniqueurs médiévaux ont recueilli nombre de menus faits qui peuvent intéresser les amateurs de la petite histoire. Henri POURRAT s'en est aperçu en feuilletant FROISSART et il en a extrait vingt épisodes, vingt *Batailles et brigandages en Auvergne...* et dans le Centre (Paris, Albin Michel, 1952. 12 × 19, 316 p.). Une normalisation des graphies et des équivalences entre parenthèses suffisent à rendre la lecture possible sinon toujours délassante. O. J.

— M. Roland LEBEL est un spécialiste de la littérature coloniale. Après avoir étudié jadis l'Afrique Occidentale dans la littérature française, il nous offre une anthologie très particulière : *Les établissements français d'outre-mer et leur reflet dans la littérature* (Paris, Larose, 1952. 14 × 19, 174 p.). Elle rassemble ce que de grands écrivains — qui ne sont pas des voyageurs — ont écrit sur des terres qui ont été ou sont aujourd'hui des établissements français d'outre-mer. Pourquoi ce choix et quelle est sa pertinence? Pour l'histoire littéraire, il est arbitraire ; pour l'histoire politique, les textes sont trop peu expressifs. Pour une bonne anthologie, il eût fallu des textes bien recopiés ou fidèlement modernisés ; mais que dire d'un extrait de Rabelais (*Quart Livre*, IX) démembré et outrageusement émasculé? L'extrait de Montaigne n'est guère mieux traité, et même l'*Orientale* de V. Hugo est mal transcrite (*hadj* pour *hadji*)

Bref, du moyen âge à la fin du XIXe siècle, 75 écrivains nous offrent quelques lignes ou quelques vers, beaucoup sur l'Amérique du Nord, quelques-uns sur La Réunion, sur Tahiti, un seul sur Madagascar (Lyautey, qui n'est pas un grand écrivain). Certes, ce sont des trouvailles ; elles serviront... à condition que l'on cherche ailleurs le bon texte, exact et complet. O. J.

— M. Walter Binni, professeur de littérature italienne à l'Université de Gênes, est un des critiques actuels les plus fins et les plus précis, qui utilise à la fois la philologie, la méthode historique et l'intuition personnelle. Dans *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* (Firenze, La Nuova Italia, 1951. 14 × 21, XI-241 p.) il a recueilli quelques essais publiés antérieurement et d'autres, inédits.

Le plus ancien (1938) cherche les causes de l'appauvrissement de la veine critique (si jamais il en eut) de Prezzolini. Un autre essai est consacré à un écrit secondaire de Manzoni, (*La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*), un autre à l'amour du « concreto » et de la « situazione » dans l'esthétique de de Sanctis. Nous avons ensuite des études pénétrantes sur E. Cecchi et C. E. Gadda.

M. Binni s'est intéressé aux vues d'ensemble aussi, p. exemple, dans *La battaglia romantica in Italia*, ou dans *Cultura e letteratura nel primo ventennio del secolo*, de même qu'aux particularités stylistiques et linguistiques d'écrivains en rapport avec leur milieu culturel (voir les *Studi settecenteschi*, p. 35-76). Mais il s'est attaché également au fait poétique lui-même, ce qui lui permet d'interpréter certains poètes d'une façon plus profonde et nouvelle. Ainsi, Gaspara Stampa et Giovanni della Casa prennent dans un Cinquecento pétrarquisant une physionomie toute particulière, même si à certains moments ils pétrarquisent eux aussi. M. Binni les a soumis à une analyse minutieuse et pourtant sobre qui détermine l'essence de leur poésie : les légères suggestions musicales de Gaspara, l'écriture étudiée et sauvage, « petrosa », et parfois aussi métaphysique de Giovanni.

On trouvera également dans ce livre de M. Binni des essais sur G. Giusti, sur le regretté critique E. Donadoni, sur A. Baldini et sur le *Canzoniere* de U. Saba. A. Garzya.

— La Biblioteca Venezolana de Cultura a consacré tout un volume à célébrer le 170e anniversaire de la naissance de Andrés Bello (1781) (*Primer libro de le semana de Bello en Caracas*, Caracas. Ministerio de Educación, 1952. 16 × 23. 371 p. Coll. « Andrés Bello »).

A vrai dire, il ne s'agit pas d'un livre, mais d'un recueil de notes officielles, d'articles parus dans divers journaux ou revues de Caracas, et de discours ou de résumés de discours prononcés à l'occasion de la Semaine de Bello en novembre 1951. Comme il se doit dans un tel recueil, les effets de rhétorique sont aussi nombreux que les éloges académiques, mais le caractère universel de l'hommage rendu à

Bello est émouvant et prouve que le monde hispano-américain reconnaît de plus en plus les fondements propres de sa culture.

Bello fut, en ce domaine comme en bien d'autres, un grand initiateur. Le présent volume évoque l'homme, l'exilé, son œuvre intellectuelle. Ses divers aspects sont passés diligemment en revue, mais parfois dans des exposés trop schématiquement résumés.

Notons, entre autres études, celle de M. Rafael CALDERA (p. 25-43) qui fait revivre avec bonheur les longues années du séjour de Bello à Londres, et précise ses rapports avec Bolivar, Olmedo et Fernández Madrid. Des notes intéressantes de MM. Antonio Alamo (p. 283-284) et Luis VILLALBA VILLALBA (p. 305-310) éclairent la physionomie de l'homme et la sensibilité du poète.

Au point de vue esthétique, nous retiendrons de préférence l'article courageux de M. PICÓN-SALAS, qui souligne l'absolue nécessité d'une critique qui ne se paie pas de mots, et les pages de M. Edoardo CREMA sur la valeur de l'œuvre poétique de Bello (p. 91-113). Cette étude érudite, dépasse le cadre d'une simple commémoration. Elle mériterait d'être lue et méditée par tous ceux qu'intéressent les problèmes de la critique poétique, car elle repose sur des principes d'analyse précis et féconds qui, s'ils étaient admis par tous, permettraient d'éviter beaucoup de confusions fâcheuses, d'imprécisions, voire de conflits esthétiques stériles. Pour sa part, M. E. Crema parvient, en s'appuyant sur eux, à définir ce que Menéndez y Pelayo et Miguel Antonio Caro n'avaient fait qu'entrevoir dans la poésie de Bello : le don d'harmoniser certaines perceptions sensorielles précises avec un état d'âme universellement valable. L'analyse des types d'émotion dominants chez Bello conduit M. E. Crema à résoudre notamment le problème critique propre à la célèbre *Silva a la Agricultura* et le profit est certain. On souhaiterait que toute étude d'ordre esthétique se recommandât par les mêmes qualités scientifiques.

Regrettons qu'aucun article ne soit consacré, de façon systématique, à l'œuvre de Bello grammairien. J. NOKERMAN.

— Dans trente-huit lettres d'une série encore incomplète, nous découvrons un VIGNY plus que sexagénaire, soucieux jusqu'à l'enfantillage du secret de ses relations et de sa correspondance avec une maîtresse que nous ne connaissons encore que sous un pseudonyme (*Lettres d'un dernier amour. Correspondance inédite avec « Augusta »* publiée par V.-L. SAULNIER. Genève, Droz ; Lille, Giard, 1952. XVI-158 p.). Mais c'est aussi un Vigny souffrant, et affreusement, que nous pouvons observer dans ses dernières années (1859-1862), avec des sursauts de stoïcisme et la nostalgie de l'amitié vraie. On remarquera une belle page sur son air *natal* parisien (Loches, où il est né, n'est rien pour lui), son mépris de la campagne, son goût de la solitude et du silence, enfin, une défense du célibat des femmes et quelques notes sur *Manon Lescaut* et sur *Mademoiselle de Maupin*. Un index analytique excellent permet l'utilisation aisée de cette correspondance éditée avec tant de scrupules. O. J.

Tables du Tome Huitième

1954

ARTICLES, NOTES ET TEXTES

Y. ALAERTS. Essai sur l'épithète dans la « Divine Comédie » 3
A. CRISAFULLI. L'observateur oriental avant les « Lettres Persanes » 91
J.-P. DEVOS. Un tableau de l'Espagne de la fin du XVIe siècle. Texte de Jean Lhermite, publié par J.-P. Devos 36, 139, 257, 362
P. GROULT. La rose et la fleur. De Jacopone da Todi à Émile Zola 19
— La plus célèbre légende du chemin de Saint-Jacques . 252
J. HANSE. Rocroi, « Le Grand Cyrus », « Zayde » et Bossuet. 115
O. JODOGNE. Études récentes sur les chansons de geste . 233
A. KIES. Stylistique nouvelle et études baroquistes . . 354
G. MONTAGNA. En relisant Charles d'Orléans . . . 303
R. POUILLIART. *Tentation*, une nouvelle de Paul Bourget . 229
R. RICARD. Pour une histoire de l'*exemplum* dans la littérature religieuse moderne 199
A. SCHAFFER. Un poème religieux inédit d'Émile Deschamps 225

COMPTES RENDUS

LES REVUES

Boccace (*P. G.*), p. 46. — Dante (*P. G., F. Pues*), p. 265. — Espagne (*P. G., P. Van Roy, P. D'Hollander, N. Kerremans*), p. 268. — (*M.-C. Berger, P. G.*), p. 271. — Moyen âge espagnol (*P. G., A.-M. Van den Broeck, M. Langendries*), p. 48, 50, 51. — Moyen âge français (*O. J., Th. Str.*), p. 45. — Portugal (*P. G.*), p. 274. — Théâtre espagnol (*L. L., P. G., M.-Th. Mores, G. Vanderstraeten, J. Maquet*), p. 51. — Varia (Italie, Espagne, France) (*M.-C. Berger, A. Demol, P. G., J. H., O. J., A. Kies, L. L., R. Pallard, L. Van Hulse*), p. 54.

REVUES ANALYSÉES

Aevum, p. 54, 55. — *Annales de Normandie*, p. 46, 59. — *Arbor*, p. 54, 58, 59. — *Boletín de Filología*, p. 49. — *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, p. 273. — *Bulletin des Études Portugaises*, p. 268, 274, 275. — *Bulletin of the John Rylands Library*, p. 44. — *Bulletin Hispanique*, p. 50, 51, 57. — *Clavileño*, p. 50, 53, 57, 58, 267. — *Filología*, p. 53. — *Hispanic Review*, p. 269. — *Lettere Italiane*, p. 46, 55, 266, 267, 268. — *Lo Gai Saber*, p. 60. — *Logos*, p. 265. — *Neophilologus*, p. 270. — *Nueva Revista de Filología Hispánica*, p. 48, 52, 53, 270. — *Revista de Filología Española*, p. 54. — *Revista de Literatura*, p. 51, 57. — *Revue de Littérature comparée*, p. 271, 272. — *Revue des Sciences Humaines*, p. 271. — *Revue d'Histoire littéraire de la France*, p. 273. — *Romania*, p. 45. — *Romanic Review*, p. 47, 59, 60, 271. — *Siculorum Gymnasium*, p. 46, 55.

LES LIVRES

M. R. ALONSO. El poema de Viana (*P. Groult*), p. 388. — A. ALTAMURA. Jacopo Sannazaro (*G. Montagna*), p. 166. — *Anales Cervantinos* (*P. Groult*), p. 282. — *La Chastelaine de Vergi*, éd. F. Whitehead (*O. Jodogne*), p. 63. — C. CLAVERÍA. *Le Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI (*P. Groult*), p. 167. — P. CORNEILLE. *Tartuffe* ou la Comédie de l'Hypocrite, p. p. H. POULAILLE (*B. Beguin*), p. 68. — B. CROCE. Lettere di poeti e riflessioni sulla teoria e critica della poesia (*G. Montagna*), p. 61. — E. R. CURTIUS. Balzac (*R. Pouilliart*), p. 286. — J. DE BAROS. Dialogo evangélico sobre os artigos da fé (*P. Groult*), p. 279. — A. DI PIETRO. Il « Gierusalemme » nella storia della poesia tassiana (*G. Montagna*), p. 387. — R. DOLLOT. Autour de Stendhal (*L. Gabriel*), p. 390. — Estudios dedicados a Menéndez Pidal, t. III (*P. Groult*), p. 376. — G. FERRETTI. Saggi danteschi (*A. Masseron*), p. 64. — Gace Brulé, trouvère champenois, éd. H. PETERSEN DYGGVE (*O. Jodogne*), p. 383. — GACE DE LA BUIGNE. Le Roman des deduis, éd. Å. BLOMQVIST (*O. Jodogne*), p. 164. — G. Gentile, La vita e il pensiero (*G. Montagna*), p. 177. — Gerbert de Metz, éd. P. TAYLOR (*O. Jodogne*), p. 276. — GARCÍA GÓMEZ. Poesía arábigoandaluza (*P. Groult*), p. 382. — E. J. H. GREENE. T. S. Eliot et la France (*F. Kiesel*), p. 73. — H. GUILLEMIN. L'humour de Victor Hugo (*G. Gillain*), p. 70. — M. F. GUYARD. La littérature comparée (*P. Groult*), p. 159. — B. GUYON. La création littéraire chez Balzac (*R. Pouilliart*), p. 174. — H. A. HATZFELD. Literature through Art (*B. Beguin*), p. 373. — A. HENRY. Langage et poésie chez Paul Valéry (*J. Hanse*), p. 395. — J. HORRENT. Roncesvalles (*A. Goosse*), p. 161. — V. Hugo par lui-même, p. p. H. GUILLEMIN (*G. Gillain*), p. 70. — V. HUGO. Pierres (vers et prose), p. p. H. GUILLEMIN (*G. Gillain*), p. 70. — IBN HAZM. El Collar de la Paloma (*P. Groult*), p. 380. — H. JURETSCHKE. Vida, obra y pensamiento de Alberto

Lista (*L. Labiau*), p. 69. — J. G. Krafft. Essai sur l'esthétique de la prose (*B. Beguin*), p. 375. — R. Larrieu et R. Thomas. Histoire illustrée de la littérature espagnole (*P. Groult*), p. 372. — M. Lépée. Sainte Thérèse mystique (*A. Vermeylen*), p. 386. — L. de Matos, Les Portugais en France au xvie siècle (*R. Ricard*), p. 384. — Motets wallons, éd. A. Auda (*O. Jodogne*), p. 277. — E. Pujals. Espronceda y Lord Byron (*L. G. Lefebvre*), p. 173. — I. S. Révah. Recherches sur les œuvres de Gil Vicente (*P. Groult*), p. 280. — R. Risi. Vincenzo Cardarelli prosatore e poeta (*A. et J. Garzya*), p. 397. — Fr. Steegmuller. Maupassant. J. Thoraval. L'art de Maupassant d'après ses variantes. (*R. Pouilliart*), p. 290. — P. A. Vieira. Obras escolhidas (*R. Ricard*), p. 66.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES.

Ouvrages généraux (*Bibliographie, méthode, histoire et critique générales*). — Die romanische Sprachen, p. 179. — Manuale d'avviamento agli studi romanzi, p. 179. — Histoire de la littérature européenne, p. 179. — Le conte fantastique au xixe siècle, p. 181. — Aspects de la littérature européenne depuis 1945, p. 180. — Annuaire de littérature comparée, p. 399. — *Littérature espagnole* : Formalistic diction in the Spanish Ballad, p. 183. — Presencia de los Clásicos, p. 184. — Spanish Language and Literature, a bibliography, p. 182. — Poésie cubaine, p. 85. — *Littérature française* : Scènes de la vie en France au moyen âge, p. 78. — La canzone popolare francese, p. 195. — Chroniques, p. 399. — Varia, p. 401. — *Littérature italienne* : Short history of italian literature, p. 195. — Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento, p. 402. — Letteratura dell' Illuminismo, p. 296. — *Roumanie* : p. 300. — *Divers* : Musique et drame, p. 87. — La vie intérieure, p. 298. — Le soufisme, p. 299. — Éloge du maquereau, p. 88.

Textes. — Anthologies : Aubanel, p. 299. — Chateaubriand, p. 82. — Littérature coloniale, p. 401. — Écrivains languedociens du xviie s., p. 181. — V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, p. 296. — G. Apollinaire, *Lettres à sa marraine*, p. 83. — A. d'Aubigné, *Printemps*, p. 294. — Benoit, *Chronique des ducs de Normandie*, p. 186. — Chateaubriand, *Journal de Jérusalem*, p. 80. — *Les Martyrs*, p. 82. — *René*, p. 81. — A. de Chateaubriant, *Écrits de l'autre rive*, p. 84. — Condillac, *Dictionnaire des Synonymes*, p. 191. — R. Garnier, *Œuvres I*, p. 80. — Gautier de Coinci, p. 187. — Guilhem Adémar, p. 77. — Jean Bodel, *Jeu de Saint Nicolas*, p. 399. — Menéndez y Pelayo, *Œuvres Complètes*, p. 182. — Molière, *L'Estourdy*, p. 191. — Montaigne, *Trois Essais*, p. 79. — *Les neuf joies Nostre-Dame*, p. 189. — *Pèlerinage de Charlemagne*, p. 77. — *Poema del Cid*, p. 183. — *Roman de Renart*, p. 293. — Rutebeuf, p. 400. — Rabelais, *Quart Livre*, p. 79. — Ronsard, *Discours des Misères de ce Temps*, p. 78. — *Second Livre des Amours*, p. 190. — Spanish Lyrics of the Golden Age, p. 184. — Th. de Viau, *Œuvres poétiques*, p. 191.

ÉTUDES PARTICULIÈRES. — Arioste, p. 196. — Andrés Bello, p. 402. — Boiardo, p. 295. — Bossuet, p. 294. — Cervantès, p. 185. — Carducci, p. 297. — J. B. Chassignet, p. 190. — J. Copeau, p. 194. — R. J. Cuervo, p. 183. — Dante, p. 193. — Léon Daudet, p. 86. — R. Descartes, p. 84. — Th. Gautier, p. 85. — A. Gide, p. 295. — Jean de Mandeville, p. 399. — Leopardi, P. 297. — Mallarmé, p. 295. — Manessier, p. 186. — Manzoni, p. 297. — Métastase, p. 296. — Molière, p. 85. — Pétrarque, p. 295. — Pirandello, p. 298. — M. Proust, p. 83. — R. Rolland, p. 193. — J. Romains, p. 87. — Ronsard, p. 84. — J.-J. Rousseau, p. 192. — G. Salvadori, p. 196. — Ste Thérèse d'Avila, p. 300. — *Tristan*, p. 293. — Vigny, p. 403.

INDEX DES NOMS

Outre les noms des auteurs et de personnages historiques (ou regardés comme tels), figurent ici les noms géographiques les plus importants et, en italiques, les titres d'oeuvres anonymes ou dont l'auteur n'est pas mentionné.

Acuña H. (de), 169.
Adam A., 273.
Addison, 96 s., 102, 113 n.
Adema M., 83.
Aebischer P., 245 s.
Ageno F. (Mme), 33.
Aguilar G., 379.
Alaerts Y., 18.
Alamo A., 403.
Alarcón, 58.
Albrecht E., 400.
Alemán M., 377.
Alembert (d'), 95.
Alexis, 247.
Alfaro G. (de), 212 n.
Alfieri, 296.
al-Junaid de Bagdad, 299.
Allison Peers, 269.
Almqvist K., 77.
Alonso D., 56, 270.
Alonso M. R., 388.
Alonso Cortés (N.), 285.
Alonso de Orozco 212.
Alphonse X, 48.
Altamira y Crevea R., 366 n.
Altamura A., 166.
Ambroise (s.), 44.
Anacréon, 190.
Ancona A. (d'), 65.
Andlau B. (Mme d'), 82.
Anglade, 54.
Annales Mettenses, 242.
Annunzio (d'), 196.
Anouilh, 53.
Anseïs de Metz, 276.
Antoine, 194.
Antonetti, P. 233.
António da Fonseca Soares ou António das Chagas, 221 s.
Apocalypse, 84.
Apollinaire G., 83.
Arberry A. J., 299.
Arco y Garay R. (del), 185.
Arioste, 18, 53, 80, 196.
Aristote, 203.
Asaki, 300.
Ascoli G., 91.
Asensio E., 201 n.
Ashton H., 133.
Asín Palacios M., 381.
Aspramonte, 237.
Aspremont, 237.
Assunto R., 177.
Astesano A., 321.
Astorg B. (d'), 180 s.
Aubanel Th., 299.
Aubigné A. (d'), 294.
Aubrun, 171 s.
Aucassin et Nicolette, 189.
Auda A., 277.
Audiat P., 120.
Augustin (s.), 46, 206 s.
Aumale (duc d'), 115 s.
Aveline Cl., 295.
Azorín, 58.

Bacchelli R., 5 n.
Bagier V. Ch. (Mme), 59.
Baillou J., 78.
Baldensperger F., 399.
Baldini A., 402.
Ballerini C., 265.
Ballester y Castell R., 366 n.
Ballesteros A., 147 n.
Bally, 354.
Balzac, 174 s., 181, 286 s., 329, 338 s., 342 n., 348, 351.
Baquero M., 59.
Barbet P., 29 n.

Barbey d'Aurevilly, 181, 295, 334, 343.
Barbi, 297.
Barbieri N., 191.
Baretti, 296.
Barros J. (de), 279 s.
Barthélemy des Martyrs, 212.
Bartolomé de Carranza, 214 n.
Bartolomé de los Ríos, 220 n.
Basalenque F. D., 202, 199 n.
Baschet R., 395.
Basin, 242.
Bastin J., 400.
La bataille de Rocroi, 124.
Bataillon M., 172, 214 n., 252, 256.
Baudelaire, 75, 298, 342 n.
Baudouin de Sebourc, 45.
Bayle P., 92 s., 101.
Beccaria, 296.
Bécquer G., 54, 285.
Bédé J. A., 59.
Bède le Vénérable, 25.
Bédier, 63, 233 s., 242 s.
Béguin A., 181.
Beguin B., 69, 85, 374 s.
Belchier Pontes M., 221 n., 222.
Bello A., 402 s.
Benavente, 54.
Benjamin R., 181.
Benoît de Sainte-More, 186.
Benvenuto da Imola, 55.
Berceo (Gonzalo de), 49.
Bercher L., 381 n.
Berger M.-C., 272.
Bernard J. F., 93 s.
Bernard M., 294 s.
Bernardes M., 199 n., 204 s.
Bernard-Maître H., 274.
Bernart de Ventadour, 77.
Berni, 295.
Berte au grand pied, 242.
Bertault Ph., 286.
Bertrand L., 81.
Bertrand de Bar-sur-Aube, 237.
Bérulle, 208.
Bessé, 122.
Bettinelli, 296.
Billy R. (de), 83.
Binni W., 196, 402.
Blanc L., 59.
Blanc de Saint-Bonnet, 334.
Blanco A., 145 n.
Blanqui de Apta A., 54.
Blomqvist ., 164 n.
Bloy L., 334 s.
Blum L., 352.
Boccace, 46 s., 55, 65, 167.
Boccalini Tr., 376 s.
Boiardo, 295.
Boissonnade, 234.
Bollery J., 335 n.
Bonald, 334.
Bonnet J., 94 s.
Borgnet, 163 n.
Boris R., 356 n.
Boscán, 269.
Boscary de Villeplaine (Mme), 227.
Bossuat R., 45.
Bossuet, 115 s., 207, 223, 294.
Bouard M. (de), 46.
Bouchard M., 192.
Bouchor M., 181, 336.
Bourdaloue, 207.
Bourdoise, 209.
Bourges E., 332 s.
Bourget P., 291 s., 329 s.
Bouso˜o C., 56.
Boutroux P., 202 n.
Brañas A., 59.
Branca V., 46.
Bremond, 116 n.
Brentano, 334.
Brimont M., 97.
Bros, 294.
Brousson J.-J., 181.
Brown T., 93.
Bruerton, 52.
Brunetière F., 181, 329, 357 n.
Brunschvicg L., 202 n.
Bruzen de la Martinière, 95 n.
Buffon, 193.
Buratti, 392.
Busson H., 201 n., 208 n.
Byron, 173 s., 330, 342 s.

Caballero F., 58.
Calatayud P. (de), 221.
Caldera R., 403.
Calderón, 61.
Caligares P., 266.
Calvet J., 116 n., 201 n., 208 n., 209 n., 400.
Camilli A., 268.
Campori G., 388.
Camproux Ch., 181.
Camusat, 95 n.
Cano M., 217 n.
Cantar del Mío Cid, 183, 248.
Cantilène de s^te^ Eulalie, 247, 361.
Cantique des Cantiques, 211.
Cantacuzino C., 300.
Cantemir D., 300.
Carabellese P., 178.
Carcassonne E., 97, 110.
Cardarelli V., 397.
Carducci G., 196, 296 s., 388.
Caro M. A., 403.
Carré, 160.
Carreres de Calatayud (F. de A.), 379.
Casco A., 266.
Cassou J., 295.
Castex P. G., 181.
Castro A., 381.
Catulle, 323.

Cavalcanti, 311.
Cazenave J., 134.
Cazzani P., 296.
Cecchi E., 402.
Cenáculo Vilas Boas M. (do), 221 n.
Cervantes, 24 41 n., 61, 185, 185, 191, 252, 256, 282 s., 355 n., 377, 378 s.
Cerveri, 379.
Cesarotti, 296. ·
Cézan Cl., 194.
Champion P., 304, 319 s.
Chanson de Guillaume, 247, 276.
Chanson de Roland, 232 s., 245.
Chanson de Sainte-Foi, 247.
Chaplyn M. A. E., 132 n.
Charles Borromée, 221 n.
Charles d'Orléans, 303 s.
Charles le Chauve, 45.
Charroi de Nîmes, 276.
Chassé Ch., 273 .
Chassignet J. B., 190.
Chastelain, 168.
Chastelaine de Vergi, 63.
Chateaubriand, 60, 80 s., 393 s.
Chateaubriant A.(de), 84.
Chaucer G., 313.
Chénier, 298.
Chéruel A., 118 n., 122.
Chevaillier J. R., 120.
Chevalerie Ogier, 244.
Chevallier G., 394.
Chiri, 234.
Chrétien de Troyes, 23 s., 186.
Chronique des ducs de Normandie, 186.
Churchman, 173.
Chuzeville, 88.
Ciardo M., 178.
Cicéron 44, 203, 359.
Cidade H., 66, 218 n.
Cixila, 188.
Clarín, 58.
Claudel, 72, 355 n.
Clavería C., 167.
Clénard N., 280.
Cocito L. (Mme), 267.
Cocq H., 36, 154, 253 s.
Cognet L., 201 n.
Cogni G., 177.
Cohen, 78.
Coirault P., 195.
Colangelo, 166.
Colleye H., 334 n.
Collina B., 388.
Colón Doménech G., 185.
Condillac, 191.
Constant B., 61.
Conversio Othgerii, 241 s.
Coolen J., 87.
Copeau J., 194.
Coppée Fr., 330 s.
Corbière, 75.
Córdoba S. (de), 269.
Corneille, 68, 70, 296, 356 n.
Cornille B., 261.
Coromines J., 246 n.
Corrêa L. Fr., 377.
Coste P., 201 n., 209 n.
Crashaw, 180.
Crema Ed., 403.
Crisafulli A. S., 113.
Croce B., 61, 177, 178, 196, 376, 397.
Crónica General, 48, 163.
Crótalon, 57.
Crouzet, 372.
Croze V. (de), 225 s.
Croze J. (de), 225 s.
Cuervo R. J., 183.
Curtius E. R., 247, 286 s.

Daeschler R., 202 n.
Dagens J., 201 n., 207.
Dante, 13 s., 55, 61, 64 s., 195, 265 s., 295, 298, 306, 378 s.
Daudet A., 181.
Daudet L., 86 s.
Davenson, 195.
David P., 268.
Dédéyan Ch., 272.
De gestis Caroli Magni, 244.
Delehaye, 48.
Delavigne, 54.
De Backer E., 88.
Debussy, 88.
Dedieu, 99.
Delbouille M., 245 s.
della Casa G., 402.
Delpy G., 219 n., 220 n.
Demol A., 271.
De Monte A., 293.
De' Negri E., 47.
Denis le Chartreux, 172.
Riquer M. (de), 232, 248 s., 379.
De Sanctis F., 195 s., 402.
Descartes R., 84 s., 208 n.
Deschamps E., 225 s.
Desgabets, 208 n.
Desonay, 294.
Desportes Ph., 190.
Devos J.-P., 43, 158, 190, 253, 264, 371.
D'Hollander P., 270.
Dictionnaire de l'Académie, 191.
Diderot, 355 n.
Diego G., 282.
Diego de Cádix, 221.
Diego de Estella, 212, 215 s., 270, 373.
Diego de San Pedro, 202 n.
Di Pietro A., 387 s.
Diz des proprieteiz Notre Dame, 189.
Doisy M., 87, 193 s.
Dollot R., 390 s.
Donadi E., 402.
Donne J., 180.
Donati, 296.

Dostoïevsky, 84.
Doucet J., 183, 195, 297.
Doutrepont G., 168.
Doyon R. L., 88.
Dozy, 381.
Dresse P., 86.
Du Bartas, 190.
Dudon de Saint-Quentin, 243.
Dufrenoy M.-L. 91, 106 n.
Dufresny, 93 s.
Dumas, 57 s.
Dumesnil R., 290.
Dupont P., 84.
Dupont-Ferrier G., 400.
Dupriez B., 300.
Dusolier A., 292.

Eliot T. S., 73.
Emeterio, 270.
Enjoubert H., 399.
Entrambasaguas J. (de), 212 n.
Entrée de Spagne, 237.
Érasme, 172.
Ercilla, 389.
Espinel V., 184 s.
Espinosa A., 379.
Espronceda, 58, 173 s.
Estève E., 342 n.
Etchegoyen G., 386.
Eudes J., 209 s., 223.

Fabre E., 85.
Fahlin C., 186.
Falloux A. (de), 226.
Faral E., 234, 400.
Faucci D., 177.
Faure G., 175, 395.
Faux J. M., 196.
Fawtier R., 44, 234, 246 n.
Feijoo, 217 s.
Fénelon, 378.
Fernandes S., 385.
Ferreira J. A., 221 n.
Ferreira de Vasconcelos J., 201 n.
Ferretti G., 64.
Ferri G., 29 n.
Feuillerat A., 329 s.
Flaubert G., 6, 76, 292, 348.
Floire et Blanceflor, 20 n.
Floovent, 45.
Florence de Rome, 45.
Florent et Octavien, 45.
Flottes P., 356.
Folengo, 79.
Folgore di San Giminiano, 324.
Fontanini G., 388.
Förster W., 189.
Foscolo, 47, 196.
Fournel V., 133.
Fragment de La Haye, 237, 241.
France A., 181, 273.
François d'Assise, 33.
François de Borgia, 212.
François de Sales, 180, 200, 205 s., 220 n.
François Régis, 209.
Frèches C. H., 275.
Froissart, 307, 401.
Fromentin, 395.
Fubini M., 388.
Fucilla G., 53.
Fuga del Rey Marsín, 162.

Gabriel L., 395.
Gabrieli Fr., 381 n.
Gace Brulé, 383.
Gace de la Buigne, 164.
Gadda C. E., 402.
Gagliardi, 222.
Gagnebin B., 294.
Galien, 164.
Galvano A., 177.
Gamillscheg, 250 n.
Garapon R., 59.
García Blanco, 283.
García Gómez E., 22 n., 380.
García Pavón F., 58.
Garin le Loheren, 276.
Garnier R., 80.
Garzya A., 398, 402.
Garzya J., 398.
Gaudeau B., 220 s.
Gautier L., 232, 241.
Gautier Th., 85, 336 n., 342 n.
Gautier de Coinci, 187 s.
Geers G. S., 270.
Genevoix, 393.
Gennaro E., 177 s.
Gentile G., 177 s.
Gerardo (P.), 269.
Gerbert de Metz, 276.
Gerbert de Montreuil, 293.
Gesta Francorum, 233.
Ghéon, 252.
Giard G., 191.
Gide A., 295.
Gili Gaya S., 50.
Gillain G., 73.
Gilliard E., 193.
Gioberti, 196.
Giusti G., 402.
Girard A., 123, 125 n.
Girard H., 225., 227.
Girart de Fraite, 237, 240.
Girart de Roussillon, 238, 250.
Girart de Vienne, 236 s., 240, 249.
Glorieux, 400.
Gmelin H., 267.
Goethe, 28, 61, 180, 297, 300, 378.
Goldoni, 296.
Gómez de la Serna, G., 57.
Gommers A., 83, 85, 194.
Goncourt, 292, 348.
Góngora, 378 s.
Goosse A., 164, 179, 190, 401.
Gormont, 246 s.
Goudelin P., 181.

Gougenheim G., 79.
Gouhier, 208 n.
Gouillard J., 299.
Gourmont, 76.
Gouveia D. (de), 274.
Goyri de Menéndez Pidal M., 52.
Gozzi, 296.
Gracián, 215, 378.
Grandmougin Ch., 343.
Greene E. J. H., 73.
Grevisse, 6.
Griselle E., 207 n.
Groult P., 3 n., 35, 48 s., 53 s., 86, 161, 178 s., 182 s., 256, 266 s., 273 s., 280, 282, 295, 295, 297 s., 373, 380, 382, 390, 399.
Guasco, 109.
Guérin, 298.
Guévart, 300.
Guibert J. (de), 222.
Guilhem Adémar, 77.
Guillaume de Lorris, 306.
Guillaume de Machaut, 319.
Guillaume de Tyr, 151 n.
Guillemin H., 70.
Guillén N., 86.
Guiraud A., 226.
Guiraut de Cabreira, 232.
Guischard J. H., 181.
Guitton G., 209 n.
Guyard M., 159.
Guyon B., 174 s., 286.

Hackett W. M., 238.
Haedens Kl., 86.
Hall R. A., 195.
Halphen L., 400.
Hanse J., 138, 271, 273 s., 396.
Hanssen, 49.
Herbert of Cherbury E., 180.
Hatzfeld H., 53, 56, 354 s., 373 s., 377.
Hauvette H., 66.
Hazard P., 159, 354.
Hegel, 196.
Heine, 300, 319, 341 s.
Hémon F., 132.
Henry A., 277, 395.
Herbert G., 180.
Herculano A., 216.
Hermann de Laon, 187.
Hérodote, 203.
Hérolt J., 200 n.
Herrera, 379.
Hervis de Metz, 276.
Hesse E. W., 53.
Highet G., 270.
Histoire de Charles Martel, 238.
Hoffer P., 208 n.
Hoffmansthal, 298.
Hofmann, 183.
Hoornaert R., 386.
Horace, 182.
Hornero, 284.
Horrent J., 161 s., 164, 245, 251.
Hourcade P., 275.
House Webber R. (Mme), 183.
Huerga A., 214 n.
Huet, 130.
Huet G., 383.
Hugo, 57, 58, 70 s., 84, 300, 401.
Hugues Capet, 45.
Huntington, 56.
Huon de Bordeaux, 45.

Ibn Hazm, 380 s.
Ignace de Loyola, 210 s., 274.
Indurain F., 285.
Iriarte, 57.
Isidore de Séville, 46.
Isla, 220 s.
Ivy R. H. jr, 186.

Jacopo d'Acqui, 164.
Jacopone da Todi, 26 s.
Jacques de Guise, 239.
Jacques de Voragine, 259 n.
Jacquinet, 115 s.
James H., 291.
Jaume Roig, 51.
Jean Alfonse de Saintonge, 385.
Jean Bodel, 399.
Jean Bras de Fer, 88.
Jean d'Avila, 210 s.
Jean de la Croix, 210 s., 269, 355 n.
Jean de Meung, 306.
Jean de Mandeville, 400.
Jean d'Outremeuse, 163, 237, 244, 401.
Jean Mallart, 385.
Jeanroy A., 379, 383, 400.
Jérôme (s.), 25.
Jobit P., 53, 214.
Jo Delk L., 182.
Jodogne O., 35, 44, 46, 50, 64, 77 s., 88, 166, 179, 181, 186 s., 251, 277, 279, 293 s., 299, 384, 399 s.
Joinville, 399.
Jones S. P., 91 n.
Jorissen J., 84, 191.
Joseph de Jésus Marie, 381.
Jourdan H., 286.
Jouvet L., 194.
Jovy E., 94, 99, 110, 113.
Juan Bonifacio 216.
Juan de Ribera, 212.
Juan de San Gimignano, 207, 215 n.
Juan Manuel, 373.
Jubinal, 189.
Juretschke H., 69.
Juvénal, 182.

Karlamagnus Saga, 237.
Kehl, 95 n.
Kerremans N., 270.

Kies A., 59 s., 272, 361.
Kiesel Fr., 76, 299.
King H., 180.
Kolb, 83.
Krafft J. G., 375 s.
Kuhn A., 179, 183.
Kutz M., 194.

Labiau L., 52, 54, 57 s., 70.
Laboulaye, 95 s.
La Bruyère, 93, 100, 358.
La Calprenède, 134.
La Fayette (Mme de), 130, 132 s., 136 s., 180.
Laforgue, 74.
Lafuma L., 271.
Lalo Ch., 375.
Lamartine, 300.
La Motte-Fouqué F. (de), 271.
La Moussaie (de), 117 s.
Langendries M., 51.
Långfors A., 35, 188, 383, 400.
Langlois M., 180.
Lanson G., 95 n., 111 s., 304.
Larra, 58.
Larrieu R., 372 s.
Laurent J.-P., 85, 87.
Laurent R., 116 n., 121 n.
Laurent de Médicis, 325.
Lauris G. (de), 83.
Lazarillo de Tormes, 184, 377.
Lebarq, 115 n.
Le Barre J. (de), 123 n.
Lebègue R., 80, 84.
Lebel R., 401.
Leclerc J., 101.
Le Clerc J., 102 n.
Leconte de Lisle, 356 n.
Lecoy F., 244.
Lecoy de La Marche, 217 n.
Le Dantec, 62.
Lefebvre L. G., 174.
Lefèvre A., 271.
Légende dorée, 47.
Le Gentil P., 248 s.
Legros E., 244.
Lejeune R., 238, 242 s., 249 s., 278.
Lelarge de Lourdoueix J. H. (de), 226.
Lemaitre J., 336 n.
Lemonnier C., 274.
Léna M., 189.
Lenet P., 123, 137.
Leonetti A., 266.
Leopardi G., 297.
Lépée M., 386 s.
Le Roy G., 191.
Letts M., 401.
Levaillant J., 273.
Levesque, 115 n.
Levinson, 242.
Lewkenor L., 170.
Lhermite J. 36 s., 139 s., 253 s., 362 s.
Liber Pontificalis, 243.
Lida de Malkiel R., 19, 35, 56, 270.
Liprandi Cl., 299.
Lipse Juste, 172.
Lista A., 69 s.
Livre de Job, 48.
Lommatzsch E., 22 n., 189.
Longueville (Mme de), 126.
Lope de Rueda, 269.
Lope de Vega, 51 s., 185, 201 n., 379, 389.
López de Meneses A. 57.
López Estrada F., 285.
López Soler R., 58.
Les Lorrains, 246.
Lot F., 233 s.
Louis R., 46, 236 s., 244, 249 s.
Louis de Blois, 171.
Louis de Grenade, 210 s., 214, 217, 220.
Louis de Léon, 210 s.
Lozano Cr., 203 s.
Lubac A., 283, 285.
Luc (s.), 25.
Lucas H., 400.
Lucien de Samosate, 57.
Lúcio de Azevedo J., 67.
Lucrèce, 182.
Lugné-Poë, 194.
Lulle R., 232, 280.
Luzi M., 295.

Mabillon, 208, 217 n.
Mac Millan, 246 n.
Madini P., 392.
Maeterlinck, 88.
Maggioni M. J., 355 s.
Magne E., 130, 132, 134 n., 136.
Mainet, 163, 242.
Maistre J. (de), 334.
Maldonado de Guevara F., 283, 377.
Malebranche, 208.
Malherbe, 84, 190.
Mallarmé, 61 s., 273, 295, 356 n.
Malo Ch., 115 n.
Malo H., 115 n.
Mancini G., 300.
Manessier, 186.
Manfredi U., 295.
Manzoni, 55 s., 61, 297, 402.
Maquet J., 54.
Marana J. P., 93, 96, 99 s., 104, 107, 109, 111 s.
Marguerite de Navarre, 385.
Marichal R., 79.
Marie de l'Incarnation, ou Marie Guyart, 210 n.
Marineus Siclus L., 262.
Marivaux, 53, 271.
Marmier H., 189.
Marquetty V., 194.
Martí J., 85.
Martimort, 223.
Martin-Chauffier L., 295.

Martin-Deslias, 87.
Martineau H., 392 n.
Martino, 91, 97, 99 s.
Martorell J., 284.
Marulle, 190.
Marx A., 336.
Masseron A., 66, 195.
Massillon, 55, 207.
Masui J., 298 s.
Mateu y Llopis, 41 n.
Matos L. (de), 384.
Maulnier Th., 80.
Maupassant G. (de), 59, 290 s.
Maurras, 62, 289.
Mayerne-Turquet L. (de), 135 s.
Mazzoni G., 388.
Mélèse P., 191.
Menéndez Pidal A., 48, 161, 184, 232, 248 s., 251, 373, 376.
Menéndez y Pelayo, 182, 390, 403.
Mérat A., 342 n.
Mérimée, 72.
Métastase, 296.
Meyer M., 98 s., 110, 112 s.
Meyer P., 189, 234, 239 n., 241.
Mézières L., 98.
Micha A., 190.
Michel Fr., 186.
Michel L., 163.
Michelet, 272.
Migne, 21.
Mila, 183.
Milosz, 298.
Miramon L. (de), 227.
Molière, 68, 70, 85, 168, 180, 191, 300.
Molinier G., 80.
Momigliano A., 195.
Monasterio I., 212 n., 220 n.
Mone, 21 n.
Mongrédien G., 85, 126.
Moniot d'Arras, 383.
Moniot de Paris, 383.
Montagna G., 62, 167, 178, 328, 388.
Montaigne, 79, 208, 322, 358, 401.
Montalembert, 226.
Montesquieu, 91 s., 300.
Monteverdi A., 33 n., 179.
Monticone S., 196.
Monval, 342 n., 336 n.
Mor A., 295 s.
Morand P., 83, 282.
Morawski J., 88.
Morel-Fatio, 253.
Moreau J.-M., 181.
Moreau P., 116 n.
Mores M.-Th., 53
Morize, 355 n.
Morley, 52, 183.
Morreale M., 57.
Müller A., 190.
Muratori, 222.
Musset, 72, 330, 341 s.
Mustanoja T. F., 189 s.

Navarro González A., 57, 285.
Neal Greer J., 182.
Nerval, 298.
Les neuf joies Nostre Dame, 189.
Nicot, 385.
Nieremberg E. 203 s.
Nokerman J., 81 s., 193, 403.
Nordlinger, 83.
Noulet E., 61, 356.
Novellino, 47.
Nykl A., 379.

Octavian, 45.
Odoric de Pordenone, 401.
Oechslin L., 386.
Ogier le Danois, 249.
Olier, 209.
Oliveira (d'), 201.
Olivier de la Marche, 167.
Olmedo, 199 n., 211 n., 213, 216.
Olschki L., 232.
Ontiveros F. (de), 218.
Orcibal J., 201 n.
Ortega y Gasset J., 382.
Ossian, 296.
Ossinger, 145 n.
Outrey A., 80 s.
Ovide, 182, 203.
Ozanam, 196.

Pallard R., 56.
Papini G., 265.
Parente G., 297.
Parini, 296.
Paris, G., 234, 241, 319.
Parker A., 378.
Parry, 183.
Pascal, 180, 202 n., 272, 299, 355 s.
Passio Agilolfi, 242.
Paul (s.), 245.
Pauphilet, 234, 303.
Péguy, 361.
Pèlerinage de Charlemagne, 77.
Pércopo, 166.
Pérez de Hita, 134.
Pérez Galdós, 58.
Pes N., 298.
Pessoa F., 275.
Petersen Dyggve H., 383.
Pétrarque, 190, 295 s., 306, 309 n., 316, 319, 379.
Pétrone, 203.
Philippe Mousket, 237.
Pianet J., 180.
Pickford C. E., 44.
Picón-Salas, 403.
Pigeon A., 333.
Pindare, 190.
Pinto H., 199 n.
Pioger A., 210.
Pirandello, 298.
Platon, 84.
Plaute, 182, 203.

Plaute, 182, 203.
Pline, 203.
Plotin, 298.
Plutarque, 203.
Poe E., 62, 298.
Poema del Cid, voir *Cantar*.
Pons J. S., 50.
Pouilliart R., 78 s., 84, 177, 181, 194, 290, 295, 353.
Poulaille H., 68.
Pourrat H., 401.
Prado Coelho J. (do), 275.
Prat A., 92.
Prezioso A., 55.
Prezzolini, 402.
Proust M., 83, 273.
Pues F., 268.
Pujals E., 51, 173 s.

Quevedo, 378.
Quintilien, 182, 233.

Rabelais, 79, 358, 401.
Racine, 13, 16, 70, 296, 355 n.
Radulescu, 300.
Rajna P., 234.
Ramuz, 298.
Raoul de Cambrai, 246.
Rapin, 220 n.
Rastelli D., 46.
Ray J., 94 n.
Raymond M., 72.
Raynal, 193.
Raynaud, 63.
Raynaud G., 278.
Rébelliau, 115 n.
Régnier M., 180.
Reinoso Fr. (de), 212 n.
Renan, 347, 352.
Renaudin P., 210 n.
Renaudot Th., 122.
Restif de la Bretonne, 61.
Retz, 180.
Révah I. S., 279 s.
Ribbans G. W., 54.
Ricard R., 67, 202 n., 223, 386.
Richard de Fournival, 44.
Richepin, 335 s., 341 s.
Richer J., 176.
Rilke, 61.
Rimbaud, 75.
Risi R., 397.
Roach W., 186.
Robert M., 294.
Robert L. (de), 83.
Rodríguez A., 54, 200, 222.
Rohlfs G., 78, 183.
Rojas Zorrilla, 53.
Roland, 247.
Rolland R., 87, 193 s.
Romains J., 87.
Román H., 145 n.
Roman de la Rose, 44, 168, 308, 312, 314, 327.
Roman de Renart, 293.
Roncesvalles, 161.
Ronsard, 78, 80, 84, 190, 358.
Roques M., 191, 293.
Rossi, 267.
Rossignoli, 222.
Rostand Fr., 356 n.
Rouché, 194.
Rousseau, 192, 298, 378.
Rudler, 355 n.
Ruiz, J., 19, 50.
Ruelens Ch., 261 n.
Russell-Gebbett P., 269.
Russo L., 295, 297.
Rutebeuf, 189, 305, 400.

Saavedra Molina D. J., 49.
Saba U., 402.
Sagüés Azcona, 212 n., 215 n.
Sainte-Beuve, 99.
Saint-Evremond, 180.
Sáinz Rodríguez P., 221 n.
Sala Balust L., 222.
Salgado A. jr., 219 n.
Salón M., 212 n.
Salvadori G., 196.
Salvat J., 60.
Samaran Ch., 400.
Sand G., 59.
Sannazaro J., 166 s.
Santamarta S., 213 n.
Santangelo S., 55.
Santini E., 297.
Sapegno N., 296.
Sapho, 190.
Saulnier V. L., 403.
Schaffer A., 231.
Schiller, 300.
Scott, 58.
Scribe, 54.
Schuerr Fr., 283.
Schuhl P. M., 79.
Schwab R., 334 n.
Scudéry M. (de), 125 s. 134.
Secor W. T., 331 n.
Sedulius Scottus, 247.
Segrais, 130, 132, 137.
Ségur N., 179.
Sénèque, 80.
Sénéchal Chr., 193.
Serassi P. A., 388.
Sérgio A., 66, 218 s.
Serra R., 397.
Serrurier C., 84.
Sévigné (Mme de), 180.
Shakespeare, 51, 296.
Siciliano I., 233 s., 249 s.
Sigebert de Gembloux, 242.
Sigeia L., 385.
Sigeu D., 385.
Silva A. J. (da), 275.
Silva Castro R., 49.
Simões J., 275.
Sirago V., 267.
Siraux Y., 83.
Solerti A., 388.
Sommaruga, 196.
Sordello, 267.
Sorel Ch., 180.

Sorel G., 289.
Soumet A., 226.
Spagna magliabechiana, 164.
Spirito U., 177 s.
Spitzer L., 19 s., 271, 354.
Spoerri Th., 356.
Sponde, 180.
Staël (Mme de), 391, 394.
Stampa G., 402.
Steegmuller Fr., 290 s.
Steele, 98.
Stein, 171.
Stendhal, 272, 330, 349 s., 390 s.
Stephenson R. C., 269.
Streicher J., 191.
Streit R., 216 n.
Stroobants Th., 45, 195 s., 296, 298.
Suchet, 226.
Swetchine (Mme), 226.
Symonds, 195.

Tailhade, 75.
Taine, 330.
Tamayo J. A., 285.
Tasse (le), 18, 196, 379, 387 s., 389.
Taylor P., 276.
Tentori M. A., 195.
Terrones del Caño, 214 s.
Tettenborn P. D., 184.
Théocrite, 190.
Thérèse (ste), 210 s., 300, 386.
Thibon G., 82.
Thomas A., 54.
Thomas H., 379.
Thomas R., 372.
Thomas de Cantimpré, 207.
Thomas de Villeneuve, 212.
Thoraval J., 290 s.
Tibulle, 203.
Tild J., 85.
Tilander G., 164.
Tirso de Molina, 184.
Tite-Live, 182.
Tjerneld H., 164.
Toldo P., 96 s., 100, 109 s., 111 s.
Torres Quintero R., 183.
Tourneux, 99, 106.
Trigiani A., 296.
Tristan, 293.
Tristan L'Hermite, 180.
Troccoli G., 195.
Tumbeor de Notre Dame, 189.

Uhland, 271.
Ulivi F., 55.
Urbain, 115 n.
Urrea J. (de), 170 s.
Uscatescu G., 300.

Vaamonde F., 59.
Vabre J., 336 n.
Väänänen V., 188.
Valade L., 342 n.
Valades D., 216.
Valbuena Prat, 61, 390.
Valéry P., 160, 356 n., 395 s.
Valkhoff M., 295.
Vallérie J. E., 276.
Van Ackere J., 88.
Van Dam C., 377.
Van den Broeck A. M., 51.
Vanderlinden M. J., 29.
Van der Noot, 377.
Vanderstraeten G., 53.
Van Hulse L., 59.
Van Roosbroeck G. L., 91 s., 99 s., 107 s.
Van Roy P., 269.
Van Tieghem P., 159.
Vanwelkenhuyzen G., 273.
Varela J. L., 59, 85.
Vaughan, 180.
Vázquez Fr. D., 211 s.
Vega G. (de), 211, 269.
Velat B., 115.
Vercors, 295.
Veres D'Ocón E., 284.
Verlaine, 61 s.
Vermeylen A., 387.
Verney, 219 s.
Verri, 296.
Viallaneix P., 272.
Vian, 99.
Viana A. (de), 388 s.
Viau Th. (de), 180, 191.
Vic J., 97, 106 n., 110.
Vicente G., 280 s.
Vico J.-B., 180.
Vieira, 218 s.
Vieira A., 66 s.
Vigneron, 83.
Vigny, 70, 403.
Vilamo-Pennti E., 187.
Vilanova A., 378.
Vila-Selma J., 54.
Villalba Villalba L., 403.
Villalón Cr. (de), 57.
Villemain, 95.
Villiers de l'Isle Adam, 181.
Villon, 62, 305, 307, 316, 323.
Villoslada, 212 n.
Vincent de Beauvais, 401.
Vincent de Paul 209, 223.
Virgile, 182, 211.
Vita Caroli, 248.
Vita S. Hildefonsi, 188.
Vloberg M., 189.
Voltaire, 95, 196, 227, 300.
Voretzsch K., 77.
Vossler K., 354 s.

Wace, 46.
Wächter H., 189.
Wagner, 87.
Walton L. B., 184.
Warne F. J., 399.
Warren A., 355 n.

Wauquelin J., 239.
Weil A., 81.
Wellek R., 355 s.
Welter J. Th., 199 s., 205, 216.
Whitehead F., 63.
Wilmotte, 233 s.
Wind, 50.
Wolf, 183.
Wölfflin, 356.

Zamora Vicente A., 184.
Ziccardi G., 388.
Zola E., 23, 33 s., 60, 292 s., 330, 338.
Zorzi D., 54.
Zweig St., 193.